

Universidad Autónoma de Madrid  
Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música

*Graciela Agudelo: una compositora del siglo XXI*

Tesis Doctoral que presenta Leticia Araceli Armijo Torres

Directora: Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil  
Tutora: Dra. Begoña Lolo

Madrid 2007

Tomo I

**A la memoria de Leonardo Velázquez**



## **Agradecimientos**

Agradezco a la Sociedad de Autores y Compositores de Música de Concierto de México, al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, a la Universidad Autónoma de Madrid y a la Universidad Autónoma de Valladolid por haberme otorgado los apoyos para la elaboración del presente trabajo.

A Rubén López Cano por las gestiones con el Aula de Música de la Universidad de Valladolid, gestiones que me permitieron obtener la beca de la Universidad Autónoma de Madrid.

A la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por haberme concedido el permiso para realizar los estudios de Doctorado en España.

A los Directores de las Bibliotecas y Centros de Investigación consultados.

A la Dra. Nadima Simon, Catedrática de la Facultad de Contaduría de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y al Dr. Fernando Ojeda por haberme orientado en torno a las estadísticas del presente trabajo.

A la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil, directora de este trabajo doctoral, por su apoyo erudito, por su integridad y profesionalismo.

A la Dra. Begoña Lolo, Catedrática en Música y Directora del Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, por su brillante consejo como tutora del presente trabajo.

A la compositora Graciela Agudelo por haberme permitido acceder a su obra.

A la memoria de mis padres Sergio Armijo de Alba y Leticia Torres Contreras, a mis hermanos Verónica, Ricardo y Berenice Armijo, a mis amigas María Eugenia Claps, Rosalba Rojas, Irma Bravo, Norma Lagunes, Carolina Camacho, Mar G. Barrenechea, Catherine Gilbert, Yolanda González y, muy especialmente, a Gonzálo Curiel, José Ronzón, Luis Mayer, Tuiggy Romero y a Cristi, quienes contribuyeron con su consejo y entusiasmo para emprender esta travesía interoceánica.

## Índice

### **Tomo I**

<b>1. Introducción</b>	<b>6</b>
<b>1. 1 Justificación</b>	<b>6</b>
<b>1. 2 Estado de la cuestión</b>	<b>10</b>
<b>1. 3 Objetivos</b>	<b>12</b>
<b>1. 4 Hipótesis</b>	<b>13</b>
<b>1. 5 Metodología</b>	<b>14</b>
<b>1. 5. 1 Estructura</b>	<b>14</b>
<b>1. 5. 2 Análisis musical</b>	<b>15</b>
<b>1. 5. 2. 1 Aspectos del análisis musical</b>	<b>15</b>
<b>1. 5. 2. 2 Sobre los gráficos</b>	<b>17</b>
<b>1. 5. 2. 3 Plan armónico</b>	<b>21</b>
<b>1. 5. 3 Fuentes</b>	<b>23</b>
<b>1. 5. 4 Etapas de la investigación</b>	<b>26</b>
<b>2. Panorama de la música mexicana del siglo XX</b>	<b>27</b>
<b>2. 1 Las compositoras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX</b>	<b>46</b>
<b>2. 2 La educación musical en México</b>	<b>73</b>
<b>3. Graciela Agudelo</b>	<b>86</b>
<b>3. 1 Biografía</b>	<b>86</b>
<b>3. 2 Pensamiento</b>	<b>89</b>
<b>3. 3 Catálogo</b>	<b>96</b>
<b>4. Su obra musical aplicada a la pedagogía</b>	<b>113</b>
<b>4. 1 El <i>Método GAM</i> de educación musical para niños (1998)</b>	<b>113</b>
<b>4. 1. 1 Estructura general del método</b>	<b>113</b>
<b>4. 1. 2 Contenidos</b>	<b>114</b>
<b>4. 1. 3 Sobre el origen y autoría de las canciones</b>	<b>128</b>

4. 1. 4 Análisis musical	129
4. 2 <i>Suite Aventuras. “Un pequeño diario desde el paraíso”</i> (2003)	191
5. Obras representativas	217
5. 1 <i>Siete piezas latinas</i> para piano (1980)	217
5. 2 <i>Invocación</i> para violoncello (1993)	231
5. 3 <i>Navegantes del crepúsculo</i> para oboe, clarinete y piano (1989)	242
6. Conclusiones finales	260
7. Bibliografía	273
8. Anexos	283
8. 1 Anexo I	283
8. 1. 1 Discografía	283
8. 1. 3 Partituras	284
Tomo II	284
8. 2 Anexo II	286
8. 2. 1 Análisis musical	286
8. 2. 1. 1 <i>Método GAM</i>	287
8. 2. 1. 2 <i>Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso</i>	426
8. 2. 1. 3 <i>Siete piezas Latinas</i>	471
8. 2. 1. 4 <i>Invocación</i>	487
8. 2. 1. 5 <i>Navegantes del crepúsculo</i>	494
8. 2. 1. 6 Entrevista	499

# 1. Introducción

## 1. 1 Justificación

En la bibliografía relativa a la historia de la música mexicana hay pocos estudios que registren información acerca del trabajo que las compositoras han realizado en nuestro país, que reflexionen en torno a la situación de la mujer en el campo de la composición musical que analicen sus obras o aportaciones en otros campos de la música como, por ejemplo, la pedagogía.

Con el objeto de contribuir a llenar el vacío de información que existe al respecto, el presente trabajo pretende analizar la aportación musical llevada a cabo por la compositora mexicana Graciela Agudelo (1945) ubicada en la segunda mitad del siglo XX

Dicho período se ha caracterizado por una creciente participación de las mujeres dentro del campo de la composición musical. Aún así, la difusión de su trabajo ha sido escasa por diversas razones, entre las que destaca el hecho de que gran parte de sus obras no han sido estrenadas, grabadas ni publicadas<sup>1</sup>. Tal es el caso de la producción de Emiliana de Zubeldía (1888-1987), Sofía Cancino de Cuevas (1898-?) y Gloria Tapia (1927), por mencionar a algunas. Asimismo, aunque en México se conservan testimonios acerca de la existencia de obras escritas por mujeres desde el época colonial, éstas no han sido estudiadas y son escasamente citadas en revistas, antologías, catálogos y boletines musicales. Por ejemplo, el libro de Dan Malmström *Introducción a la música mexicana del siglo XX*<sup>2</sup> no incluye a ninguna compositora a pesar de que no son pocas las ocasiones en que las compositoras protagonizaron relevantes hechos como, por ejemplo, cuando en 1947 la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez (1899-1978), estrenó

---

<sup>1</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma, 1997, p. 1.

<sup>2</sup> MALMSTRÖM, Dan: *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

el poema sinfónico *Oda celeste* de la compositora española María Teresa Prieto (1896-1982)<sup>3</sup>, afincada en México tras la Guerra civil española (1936-1939).

A pesar de la existencia de algunas referencias a la labor musical de las mujeres<sup>4</sup>, no es hasta el año de 1958 cuando la pianista, musicóloga y compositora Esperanza Pulido (1900-1991), publicó la obra “La mujer mexicana en la música”<sup>5</sup> en la que analiza la participación que ésta ha desempeñado en el terreno musical desde el período prehispánico hasta 1930.

Después de realizar una búsqueda en las bibliotecas y archivos especializados<sup>6</sup> y de mi experiencia como bibliotecaria del Centro Nacional de Información Documentación e Investigación Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM)<sup>7</sup>, he podido constatar que, con excepción del trabajo de Esperanza Pulido, hasta la última década del siglo pasado no existían estudios rigurosos sobre el tema en los que se diera cuenta de la existencia de compositoras y en los que catalogaran sus obras.

A partir del 1975, Año Internacional de la Mujer, la labor de las compositoras comienza a incrementarse. Diversas fuentes documentales permiten corroborarlo. Por ejemplo, los programas de concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México ofrecen constancia de un incremento en el estreno de las obras de las compositoras, sobre todo, durante los últimos años, en los que dichas orquestas han incluido dentro de su repertorio las obras de compositoras como María Granillo (1962), Ana Lara (1959) y la propia Graciela Agudelo.

---

<sup>3</sup> *Orquesta Sinfónica de México*. México, Programa de mano nº 16, XX Temporada, 26 y 28 de septiembre de 1947.

<sup>4</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel: *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*. Michoacán, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 7.

<sup>5</sup> PULIDO, Esperanza: “La mujer mexicana en la música”. En: *Heterofonía*, nº 104-105, noviembre-diciembre 1991, 5-54.

<sup>6</sup> Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Archivo General de la Nación, Biblioteca Nacional de México y Archivo personal de Juan José Escorza. Éste último es heredero del Archivo de Esperanza Pulido.

<sup>7</sup> Durante mi desempeño como bibliotecaria en este centro (1981-1984), pude acceder a valiosísimas fuentes documentales y fonográficas, conocer a destacadas personalidades del medio musical como Alicia Urreta y Manuel Enríquez, participar en la organización del Foro de Música Nueva, conocer el Laboratorio de Música Electroacústica que impulsó Raúl Pavón, el Taller de Composición dirigido por Federico Ibarra y asistir a importantes cursos internacionales como el de *Metodología de la Investigación Musical* que impartió el compositor y musicólogo cubano Argeliers León en 1983, entre otros.

En los últimos años el tema de la mujer en la composición musical mexicana ha despertado el interés de críticos, intérpretes y musicólogos, los cuales han contribuido a la integración de su obra en la cultura musical de México. Merecen especial mención los libros *Mujeres en la composición de México* de Clara Meierovich (1952)<sup>8</sup> y *Visiones Sonoras* de Roberto García Bonilla (1959)<sup>9</sup>.

En dichos trabajos podemos reconocer tres principales vertientes sobre el tema: la primera está basada en el estudio de las fuentes documentales, la segunda en el testimonio de las propias compositoras recogido a través de entrevistas y la tercera basada en el análisis de su obra desde un punto de vista estrictamente musical. Esta última es la vertiente menos desarrollada.

Precisamente, atendiendo a esta carencia, mi investigación se centrará en el análisis musical de las obras representativas del estilo musical de Graciela Agudelo como es el *Método GAM de educación musical para niños*<sup>10</sup>, la *Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso* para orquesta sinfónica y escena (o narrador), *Siete piezas latinas* para piano, *Invocación* para violoncello solo y *Navegantes del crepúsculo* para clarinete, fagot y piano, las cuales no ha sido estudiadas hasta ahora.

Mi experiencia como profesora de composición, de coros y de diversas materias teóricas impartidas en la Sección de Música Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes<sup>11</sup>, en el Conservatorio Nacional de Música y en el Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), despertó mi interés por la didáctica musical.

---

<sup>8</sup> MEIEROVICH, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*. México. Cuadernos de Pauta - CONACULTA, 2001.

<sup>9</sup> GARCÍA BONILLA, Roberto: *Visiones Sonoras*. México, Siglo XXI Editores, 2001.

<sup>10</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM de iniciación musical para niños* 1er curso. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 1998; AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM de iniciación musical para niños* 2do. Curso. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 1998.

<sup>11</sup> Es importante destacar que la Sección de Música Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya misión era la de impartir educación artística especializada a nivel básico, medio y superior en la República Mexicana, fue recientemente suprimida e incorporada a la Secretaría de Educación Pública.

A esta necesidad se unió, como motivación del presente trabajo, que durante mi formación académica tuve la suerte de haber realizado estudios en el Instituto Luis Vives “Colegio Español de México”, lugar en donde pude estar al tanto de la invaluable aportación musical de compositoras como Emiliana de Zubeldía y María Teresa Prieto en el contexto de los españoles refugiados en México.

Años más tarde, tras conocer el trabajo pionero desempeñado por la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil (1962) en torno a las investigaciones de género y música así como de música iberoamericana, el hecho de que la Universidad Autónoma de Madrid haya tenido un especial incidencia en los temas educativos en música y se haya impartido como curso de doctorado el tema de música y género, decidí realizar mis estudios de posgrado dentro del Programa Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

## 1. 2 Estado de la cuestión

Los criterios que utilicé para seleccionar a la compositora Graciela Agudelo fueron los siguientes:

En primer lugar, se trata de una compositora viva cuyo testimonio y catálogo compositivo nos ilustran en términos generales la evolución de la música mexicana contemporánea de la segunda mitad del siglo XX<sup>12</sup>.

En segundo lugar, Graciela Agudelo es una compositora formada profesionalmente en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Taller Nacional de Composición del Conservatorio Nacional de Música. Lo anterior la convierte en un referente del perfil de los egresados del sistema educativo mexicano.

Además de ser una activa participante en la difusión de la música mexicana contemporánea, ha sido merecedora de becas, premios y reconocimientos por su desempeño. Es frecuentemente citada dentro de las fuentes documentales y sus obras gozan de gran aceptación dentro del medio musical. Cuenta con una amplia discografía, así como la publicación de varias de sus obras, métodos musicales y artículos sobre temas musicales en revistas especializadas<sup>13</sup>.

Destaca su labor pedagógica como directora del Departamento de Difusión Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (1992-1995) y de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollin Yoliztli “Vida y Movimiento” (1995-1997). Igualmente es una señalada autora de métodos para la enseñanza musical en México como el mencionado *Método GAM*<sup>14</sup> de educación musical para niños y de un número importante de obras de

---

<sup>12</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 101.

<sup>13</sup> A modo de ejemplo mencionar entre sus artículos: AGUDELO, Graciela: "Las mujeres compositoras". En: *Pauta*, México, n° 47-48, julio- diciembre de 1993, pp. 143-160.

<sup>14</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM de iniciación musical para niños 1er y 2do. Curso...*, Op. cit., p. 22.



corte pedagógico como la también nombrada *Suite aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso*<sup>15</sup>.

En el plano internacional es una de las pocas compositoras mexicanas que gozan de reconocimiento ya que es la actual presidenta de la representación mexicana del Consejo Internacional de la Música y del Consejo de la Música de las Tres Américas de la UNESCO con sede en París.

Las obras elegidas resumen la contribución pedagógica, pianística, camerística y orquestal de Graciela Agudelo y sintetizan los recursos técnicos empleados por ella, evolución y naturaleza de su lenguaje. Igualmente, han sido reseñadas en el medio musical dando testimonio de la repercusión que su obra ha tenido en el panorama musical del México actual.

Para la realización de este trabajo doctoral he seleccionado del catálogo compositivo de Graciela Agudelo obras representativas de su trayectoria creativa. Mi criterio para elegir como objeto de estudio el *Método GAM de iniciación musical para niños*, se basó en el hecho de que es uno de los primeros métodos diseñados especialmente para los niños mexicanos que recoge la riqueza de la tradición musical de México y el interés por integrar elementos de la música contemporánea y temas de actualidad como la conciencia ecológica. Por su parte, la *Suite aventuras. “Un pequeño diario desde el paraíso”*, para orquesta sinfónica y escena (o narrador), introduce a los pequeños intérpretes en la práctica orquestal a través de un texto literario de contenido humano, ecológico, político y social del que ella misma es autora, además de retomar el I. “Vals” y X. “Plataforma de lanzamiento”, originalmente escritas para el *Método GAM*. Respecto a las *Siete piezas latinas* decir que resumen su vocación como pianista y su interés por rescatar la música latinoamericana. Por último, *Invocación* para cello solo y *Navegantes del crepúsculo*, para clarinete, fagot y piano, sintetizan la evolución de su lenguaje en el que articula elementos técnicos de la composición como son el uso triadas, tetradas, contrapunto y armonía tradicionales con

---

<sup>15</sup> Orquesta Sinfónica Infantil de México. México, Programa de mano 4ª Gira Nacional, Estreno de la *Suite Aventuras* de Graciela Agudelo, Centro Nacional de las Artes, 8 de agosto de 2003.

elementos de la música contemporánea como la superposición de ritmos irregulares, planos armónicos, modelos y escalas propias y elementos de la música latinoamericana en la búsqueda de nuevas sonoridades. Es importante decir que según la propia compositora, las obras seleccionadas son representativas de su producción musical<sup>16</sup>.

### 1.3 Objetivo

#### 1.3.1 Objetivos generales

- Integrar dentro de la presente investigación el análisis de las fuentes documentales que registran la labor de Graciela Agudelo y su testimonio, otorgando mayor peso al análisis musical para darlo a conocer con fines pedagógicos y estéticos. Mi trabajo analizará desde un punto de vista estrictamente musical las obras seleccionadas, para contextualizar su labor dentro del ámbito musical de México.
- El presente trabajo no está planteado desde el punto de vista de los estudios musicales de género, sin embargo la figura de Graciela Agudelo como objeto de estudio supone una aportación desde el punto de vista de la historia compensatoria.
- Contribuir a elaborar publicaciones que aborden el análisis de la música mexicana, las cuales sirvan como material didáctico de apoyo en las Facultades y Conservatorios de Música.

---

<sup>16</sup> ARMIJO, Leticia: *Entrevista a Graciela Agudelo*. México, manuscrito inédito. p. 2.

#### 1. 4 Hipótesis

A través del análisis musical del *Método GAM* de educación musical, *Suite Aventuras*, *Siete piezas Latinas*, *Invocación* y de *Navegantes del crepúsculo*, contextualizadas en un análisis general de su personalidad creativa y artístico musical, se demostrará en qué parámetros estéticos se desarrolla su labor compositiva y qué importancia representa en la misma la faceta pedagógica musical atendiendo a su idiosincrasia mexicana.

En éste sentido, demostraré que Graciela Agudelo, con un lenguaje propio y novedoso introduce elementos de la música mexicana, latinoamericana y de otras músicas como el *Jazz*, contribuyendo a la actualización de la educación musical por lo que constituye un afortunado ejemplo de composición y arreglo musical. Igualmente, introduce elementos de la música prehispánica y contemporánea, demostrando con ello que la complejidad contenida en éstas puede ser fácilmente asimilada a temprana edad. Por lo anterior, obras como el *Método GAM* y la *Suite aventuras* constituyen una contribución al repertorio destinado a la enseñanza de la música.

Por su parte, *Siete piezas Latinas* enriquecen el repertorio de la música mexicana para piano, rescatando elementos de la música tradicional latinoamericana. *Invocación* y *Navegantes del crepúsculo* son un ejemplo de la aplicación de las técnicas tradicionales y contemporáneas de composición en la creación de su propio lenguaje compositivo y nos sirven para completar una visión más amplia de la compositora Graciela Agudelo.

## 1. 5 Metodología

### 1. 5. 1 Estructura

Para contextualizar la producción musical de Graciela Agudelo mi trabajo estará integrado por nueve capítulos, el primero abordará, como hemos apuntado, la justificación, el estado de la cuestión, los objetivos, las hipótesis y la metodología; el segundo un panorama de la composición musical del México del siglo XX, la creación musical femenina, la educación musical en México, y el papel de la mujer mexicana en la educación musical; el tercero, incluirá la biografía de Graciela Agudelo, el período al que pertenece y la música que representa, así como su pensamiento y catálogo de obras; el cuarto, el análisis musical de sus obras de corte pedagógico; el quinto, el de las obras que sintetizan su estilo musical y lenguaje, el sexto, la valoración de su obra y por último el séptimo, las conclusiones generales. Los siguientes capítulos estarán destinados a las referencias bibliográficas y anexos que refieren el catálogo de obras de la compositora, su discografía y las partituras analizadas.

El método seleccionado para profundizar en el aspecto pedagógico de la producción de Graciela Agudelo está integrado por obras de relativa sencillez para piano, para voz y piano y para voz, piano y percusiones. Dichas obras son canciones de su propia autoría y arreglos que ella hace de canciones anónimas, tradicionales de América, Europa, Rusia así como de diversos autores. La *Suite aventuras*, está integrada por diez piezas orquestales en las que utiliza elementos de la música tradicional mexicana, latinoamericana y de la música contemporánea. *Siete piezas latinas*, son obras para piano de nivel medio con un rico contenido en el que integra elementos de la música tradicional latinoamericana. *Invocación* y *Navegantes del crepúsculo*, sintetizan lo esencial de su lenguaje y el uso personal de las diversas técnicas de composición que delinean su estilo. Por lo anterior, utilizaré un análisis que me permita abordar tanto elementos de la música tradicional como contemporánea en el que incluiré los siguientes aspectos:

### 1. 5. 2. 1 Aspectos del análisis musical

#### 1. Análisis estructural

a) Estructura general

b) Estructura específica de las piezas o secciones

#### 2. Aspectos del lenguaje

##### A) Aspecto rítmico

a) Tempo y carácter

b) Compás

c) Ritmo inicial

d) Actividad rítmica<sup>17</sup>

##### B) Aspecto melódico

a) Rango de extensión de la voz principal

b) Contorno melódico

1. Grado de inicio

2. Grado límite de extensión en los agudos

3. Grado final

c) Intervalos característicos

d) Tratamiento de la melodía

1. Utilización de un solo motivo

1. 1 Repetición exacta

1. 2 Repetición variada

2. Utilización de dos o más motivos

2. 1 Repetición exacta

2. 2 Repetición variada

2. 3 Repeticiones exactas y variadas

---

<sup>17</sup> Es importante explicar que en este apartado analizaré si la actividad rítmica aumenta o disminuye y si el lugar del aumento o disminución de dicha actividad rítmica coincide con la región áurea.

### C) Aspecto armónico

#### a) Técnicas empleadas

#### b) Plan armónico

##### 1. Básico

##### 2. Elaborado

##### 3. Complejo

### D) Dinámicas

#### 3. Aspecto de la voz, instrumentación u orquestación

Para las definiciones de cada uno de los aspectos del análisis musical anteriormente mencionados, se han tenido como referentes los conceptos de construcción de temas, pequeñas y grandes formas de Arnold Schönberg<sup>18</sup>; para el análisis armónico, cifrado y elaboración de grafías que tienen por objeto simplificar el análisis musical los de Heinrich Schenker<sup>19</sup> y para definir los aspectos del lenguaje musical a Vincent Persichetti<sup>20</sup>, adaptándolas a las particularidades propias de las obras seleccionadas.

Para establecer tipologías jerárquicas que nos ayuden a sintetizar los aspectos relevantes del análisis musical y garantizar su eficacia, me basaré en la regla de tres planteada por el método aristotélico la cual determina los medios y los extremos, la cual ha sido aplicada al análisis del estilo musical por Jean la Rue<sup>21</sup> y que consiste en establecer el principio, el centro y el final de una obra musical o fragmento, como extremos que determinan las características esenciales de su totalidad. De la misma forma también es aplicada para determinar características que determinan elementos específicos del fenómeno musical para establecer categorías de análisis.

---

<sup>18</sup> SCHÖNBERG, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Real Musical, 1989.

<sup>19</sup> SCHENKER, Heinrich: *Five graphic music analyses. Compositions of J. S. Bach, Haydn, Flopin. With a new introduction by Felix Salazar*. New York, Dover Publications, 1969.; FORTE, Allen – GILBERT, Steven E.: *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Cornellà de Llobregat, Idea books, 2003.

<sup>20</sup> PERSICHETTI, Vincent: *Armonía del siglo XX*. Madrid, Real Musical, versión española, 1985.

<sup>21</sup> RUE, Jean la: *Análisis del estilo musical*. España, Idea Books S. A., 2004, p. 4.






Para establecer criterios de valoración que refieren aspectos de la cognición musical integraré los fundamentos de la tonalidad utilizados por Fred Lerdall y Ray Jackenoff en la *Teoría generativa de la música tonal*<sup>22</sup>.

Para su tratamiento dentro de las partituras que integran el Anexo I, utilizaré los colores, grafismos y cifrados que menciono a continuación<sup>23</sup>.

He decidido conservar las partituras proporcionadas por la autora, por tratarse de versiones revisadas por ella, siendo de gran valor el manuscrito de *Invocación*, por conservar el punto original de la compositora.

#### 1. 5. 2. 2 Sobre los gráficos

Para denominar la estructura de las frases utilizaré letras mayúsculas mientras que en el caso de los motivos utilizaré minúsculas en conjunción con el color café y naranja, respectivamente. El grado de inicio, clímax y final lo indicaré con color rojo, en tanto que para la conducción de las voces usaré el violeta y para resaltar las dinámicas el azul como lo muestran los siguientes ejemplos:

	Estructura de las frases
	Estructura de los motivos
	Grado de inicio, clímax y final
	Dinámicas
	Conducción de las voces

Ejemplo 1. Colores utilizados para el análisis de las partituras.

---

<sup>22</sup> LEARDAHL, Fred-JACKENOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*. Madrid Ediciones Akal S. A., España, 2003.

<sup>23</sup> Ver Anexo I.

Ejemplo 2. Colores, letras, cifrados y grafismos utilizados para el análisis en las partituras.

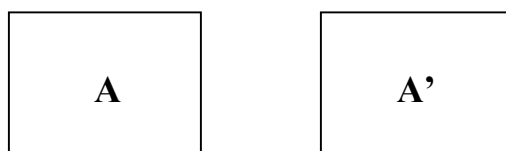
En el caso específico del *Método GAM*, para determinar constantes y establecer conclusiones científicamente comprobables, estableceré dos variables: las obras de Graciela Agudelo, los arreglos de la compositora a las obras que no son de su autoría y la suma de ambos para determinar factores generales. Para diferenciar dichas variables utilizaré el símbolo asterisco (\*).

Moderato: 20, 21, 26, 27*, 29, 31*, 34, 35, 44, 47, 49*, 56*, 60*, 61, 64, 69*,
80, 82, 88 y 109.
6*+14= 20

Ejemplo 3. Utilización del símbolo asterisco para diferenciar las obras de su autoría de las demás obras que integran el *Método GAM*.

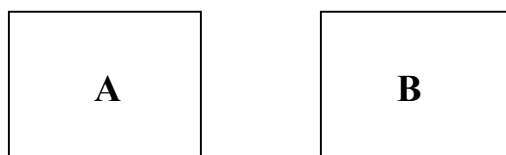


Para delimitar la estructura general de las obras utilizaré rectángulos que indicarán las secciones que las conforman. Las letras mayúsculas en el interior del rectángulo indican el material de una sección determinada. Cuando éste se repite con alguna modificación que aún nos permite reconocerlo, lo indicaré con una coma en forma de número primo.



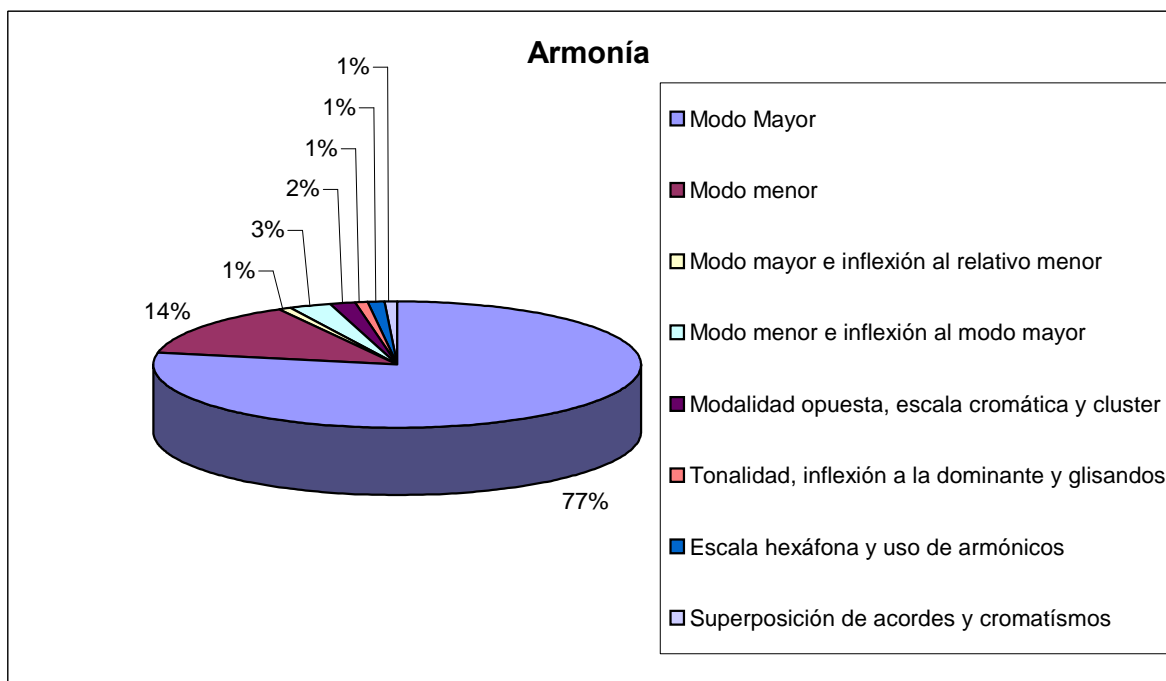
Ejemplo 4. Estructura de las obras

Cuando el material es distinto lo indicaré con otra letra.



Ejemplo 5. Estructura de las obra

Para la determinación de constantes y elaboración de las conclusiones, utilizaré estadísticas descriptivas que muestran porcentajes de frecuencias de los elementos musicales específicos encontrados en las obras a analizar, en los casos que así lo ameriten.



Ejemplo 6. Porcentaje de frecuencia de las armonías usadas en el *Método GAM*.

### 1. 5. 2. 3 Plan armónico

El aspecto más complejo para la codificación estadística y el más rico de todos fue el plan armónico. Con el objeto de facilitar su lectura y en base a la mencionada metodología propuesta por Fred Leardahl y Jean la Rue<sup>24</sup>, establecí tres categorías:

1. Básico: utilización de triadas y tetradas con sus respectivas inversiones sobre la tónica, la dominante y subdominante.
2. Elaborado: utilización de armonización básica enriquecida por triadas y tetradas sobre la tónica, dominante, subdominante y demás grados de las escalas usadas, apoyaturas, inflexiones a las tonalidades vecinas (relativo menor o mayor, dominante y subdominante).
3. Complejo: utilización de armonización básica y elaborada, de elementos derivados de la música contemporánea como es el uso de glissandos, armonía alterada, modalidad, polimodalidad, politonalidad, cromatismos, ritmos irregulares, multifónicos, serialismo, elementos propios de la música mexicana, latinoamericana y de otras músicas como el *Jazz*, enriquecida por elementos propios como son la creación de acordes, modelos armónicos, efectos tímbricos y sonoridades para las cuales ha creado grafías específicas.

---

<sup>24</sup> LEARDAHL, Fred-JACKENOFF, Ray: *Op. cit.*, p. 4.

Es importante señalar que los elementos del análisis musical antes mencionado no podrán ser abordados en las obras en donde Graciela Agudelo ha creado su propios modelos melódicos, armónicos y en donde no existe una tonalidad y forma de cifrarla precisa, como es el caso de VIII. “La aritmética” y en X. “En la plataforma de lanzamiento” de la *Suite Aventuras* y de *Invocación* y *Navegantes del crepúsculo*. Para apreciar estas armonías para las cuales no existe un cifrado, sintetice las sonoridades y principios armónicos utilizados por la compositora en base a la anteriormente mencionada regla de tres planteada por Jean la Rue<sup>25</sup>, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 7. Síntesis armónica de *Invocación*.

<sup>25</sup> RUE, Jean la: *Op. cit.*, p. 4.

### 1. 5. 3 Fuentes

Para este trabajo me basaré en dos tipos de fuentes, las primarias que refieren en forma directa el trabajo musical de Graciela Agudelo, es decir, los métodos, las partituras, grabaciones, notas de las obras y entrevistas, y las secundarias como son los documentos que registran la labor de la compositora, como son las notas de prensa y artículos publicados en revistas, libros y enciclopedias especializadas.

Las fuentes primarias que constituyen el epicentro de éste trabajo me fueron proporcionadas por la propia compositora y son los siguientes métodos y partituras:

AGUDELO, Graciela: *Invocación*: para cello solo. México, partitura inédita, 1993.

AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM, Iniciación Musical para niños 1er Curso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 1998.

AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM, Iniciación Musical para niños 2do Curso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 1998.

AGUDELO, Graciela: *Navegantes del crepúsculo*: para clarinete en Si<sup>b</sup>, fagot y piano. México, Ediciones Mexicanas de Música, 1992.

AGUDELO, Graciela: *Siete piezas latinas*: para piano. México, partitura inédita, 1977-1979.

AGUDELO, Graciela: *Suite Aventuras*. “Un pequeño diario desde el paraíso” para orquesta sinfónica y narrador. México, partitura inédita, 2003.

ARMIJO, Leticia. *Entrevista inédita a Graciela Agudelo*. México, 2003.

Partituras, notas, discografía y catálogo de obras.

Respecto a las fuentes secundarias incluidas en mi trabajo, haré referencia a los catálogos de compositores mexicanos existentes, diccionarios de música, libros de historia de la música mexicana, revistas especializadas y publicaciones periódicas localizadas en los archivos, hemerotecas y bibliotecas especializadas de la Ciudad de México, Madrid y Valladolid en España que menciono a continuación:

Archivo académico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Archivo de partituras del Centro de Documentación, Información, e Investigación Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

Archivo de programas de concierto del CENIDIM.

Archivo de programas de concierto de la Sociedad de Música Nueva.

Archivo del Colectivo Mujeres en la Música A. C.

Archivo General de la Nación: Catálogo de partituras del (S. XIX y XX).

Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

Sociedad de Autores y Compositores de Música de Concierto: Catálogo de partituras.

Fonoteca del CENIDIM, del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, de Radio Educación de México, Radio UNAM y del Instituto Mexicano de la Radio (IMER).

Biblioteca Musical del Centro Cultural “Conde Duque” en España.

Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca del Instituto de México en España.

Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid.

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Biblioteca del Aula de Música de Valladolid.

Fuentes electrónicas

Para citar las fuentes documentales dentro de mi investigación me basé en la normativa ISO-UNESCO. Para citar partituras y discografía utilizaré los mismos criterios adecuados al caso.

Para citar los programas de concierto y la información obtenida de las fuentes electrónicas utilizaré los siguientes criterios:

Programas de concierto:

*Festival Internacional Andrés Segovia*. Madrid, Programa de mano, XVI edición, del 2 al 26 de octubre, 2002.

Página en Internet:

<http://www.comuarte.org>, 25 de marzo, 2004, 18:40.

Para facilitar la fluidez y comprensión de las conclusiones, citaré las canciones contenidas en el Anexo I por su número correspondiente y su título.

#### 1. 5. 4 Etapas de la investigación

Para la elaboración de la presente investigación dividí mi trabajo en las siguientes etapas:

- Investigación documental y elaboración de fichas de trabajo
- Entrevista con la compositora Graciela Agudelo
- Análisis musical de las obras seleccionadas
- Elaboración de gráficas y estadísticas
- Elaboración de las conclusiones
- Redacción

Además de la asesoría del trabajo realizada por mi directora, he de destacar que para la sistematización de los datos obtenidos durante la investigación documental me basé en los métodos y técnicas propuestos por el musicólogo y compositor cubano Argeliers León obtenidos durante el curso de *Metodología de la investigación musical*<sup>26</sup> referentes al cuidado metodológico en la búsqueda informativa, la selección de las fuentes, las fichas de contenido y su ordenamiento por epígrafes, la entrevista a informantes y la observación del entorno social en la que tiene lugar una manifestación social<sup>27</sup>.

El análisis musical de la obra de Graciela Agudelo lo llevé a cabo en el Aula de Música de Valladolid con la asesoría del investigador mexicano Rubén López Cano, coordinador del Seminario Internacional de Semiótica y Semiología Musical, bajo el auspicio del Programa de Becas de movilidad para realizar el 2o. Periodo de investigación de trabajos tutelados del Tercer Ciclo de la Universidad Autónoma de Madrid y del Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Para la elaboración de las gráficas y estadísticas me orientó el Dr. Fernando Ojeda y la Dra. Nadima Simon, Catedrática de la Facultad de Contaduría de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

---

<sup>26</sup> Curso impartido por Argeliers León en el que obtuve el Diploma: *Metodología de la investigación musical* que otorga el Centro de Investigación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), dirigido por Manuel Enríquez, México, 1981.

<sup>27</sup> HERNÁNDEZ BAGUER, Gisel: “Argeliers León. Jalones de una historia”. En: *Clave*, Revista Cubana de Música, Cuba, Año 4 Número 2, 2002, p. 57.



## 2. Panorama de la música mexicana del siglo XX

Para comprender la esencia de la música mexicana de concierto del siglo XX, es fundamental descifrar los orígenes que antecedieron el complejo proceso de un México sumergido en la búsqueda de su propia identidad emergido de un complejo mestizaje.

La música mexicana de concierto de principios del siglo XIX, se caracterizó por la búsqueda de una identidad nacional inspirada en los ideales liberales acuñados durante la Independencia de México. Obras como *Guatemozin* de Aniceto Ortega (1823-1875) ejemplifican esta búsqueda<sup>28</sup>.

La segunda mitad del siglo XIX, trajo consigo el surgimiento de un público interesado en la música de salón y en los géneros musicales dictados por las escuelas europeas de composición especialmente la italiana y francesa. Compositores como Melesio Morales (1838-1908), Felipe Villanueva (1863-1893) y Ricardo Castro (1864-1907), abordaron las formas musicales más desarrolladas durante del período romántico representadas por la sonata, el cuarteto de cuerdas, el concierto y las sinfonía<sup>29</sup>.

En el terreno de la interpretación musical destacó especialmente la soprano y también compositora Ángela Peralta (1845-1881) y la compositora Guadalupe Olmedo (1876-?), alumna de Melesio Morales quién compuso el primer cuarteto de cuerdas en México<sup>30</sup>.

La concepción de obras de tintes nacionalistas, cuya intención buscó definir una identidad propia no sólo se dio en el XIX, tenemos noticia de obras en lengua indígena que tenía como premisa la revalorización de lo propio desde las formas seculares traídas por los españoles y enseñadas a los indígenas por maestros de capilla, como lo fueron los dos motetes en lengua náhuatl publicados por Gabriel Saldivar Silva (1909-1980)<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, Op. cit., p. 18.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>30</sup> <http://www.sepiensa.org.mx/contenidos/olmedo>, 1 de enero de 2007, 15:20 hrs.

<sup>31</sup> STEVENSON, Robert: "La música en México de los siglos XVI a XVIII". En: *La música de México, I. Historia 2. Periodo virreinal (1539 a 1810)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 13

A finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX el nacionalismo musical alcanzó su máxima expresión en México. Uno de sus principales exponentes fue Manuel M. Ponce (1882-1948) quién utilizó en el desarrollo de su estilo elementos regionales de la música tradicional mexicana, del Romanticismo y de las escuelas francesas que estuvieron de moda durante la dictadura de Porfirio Díaz (1880-1910)<sup>32</sup>. Ponce experimentó las nuevas técnicas propuestas por las vanguardias internacionales como la bitonalidad<sup>33</sup> y el serialismo a pesar de que este último no fue de su predilección.

Ponce inmortalizó canciones mexicanas de corte popular y folklórico a través de arreglos, abordó con oficio y destreza la música para instrumentos solistas como el piano y la guitarra, la música de cámara y para gran orquesta. Trabajó estrechamente con el guitarrista Andrés Segovia a quién le dedicó la *Suite Barroca* en la menor, la *Sonata III* y el *Tema, 20 variaciones y fuga sobre “la Folía de España”*. En la actualidad gran parte de sus obras constituyen parte del repertorio clásico dentro de los conservatorios de música, en los programas de concierto y concursos, como puede corroborarse en los programas del *Festival Internacional Andrés Segovia* que se celebra anualmente en Madrid<sup>34</sup>, en el que participa la Orquesta de la Comunidad de Madrid<sup>35</sup> y en los del *XV Encuentro Internacional de Guitarra Andrés Segovia*<sup>36</sup>, que organiza el Ayuntamiento de la Ciudad de Linares, por mencionar algunos.

Fue profesor del Conservatorio Nacional de Música. Como investigador musical publicó en Francia la *Gaceta Musical* (1926-1948)<sup>37</sup> y vinculó los estudios musicales dentro de la Universidad. Fue fundador de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929).

---

<sup>32</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Festival Internacional Andrés Segovia*, Programa de mano, XVI Edición, del 2 al 26 de octubre, Madrid, 2002.

<sup>35</sup> <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/05/16/cultura/714812.html>, 2 de enero de 2007, 12:30 hrs.

<sup>36</sup> <http://www.segoviaguitarra.com/marco.htm>, 2 de enero de 2007, 13:30 hrs.

<sup>37</sup> MIRANDA, Ricardo: “Ponce Cuéllar. 3. Manuel María [Manuel M. Ponce]”. En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad de Autores y Editores, 2000, Vol. 8, pp. 883-891.

En 1910 la caída de la dictadura de Porfirio Díaz y la revolución mexicana crearon un ambiente propicio para el fortalecimiento del nacionalismo mexicano que fue el motor de artistas comprometidos con los ideales de la Revolución Mexicana y las luchas proletarias. Compositores, muralistas, cineastas, coreógrafos e importantes pensadores se vincularon entre sí para crear un arte militante.

Por su parte, Carlos Chávez, quién se ubicó más cerca del estilo de Strawinsky (1882-1971), de Copland (1900-1990) y de Bártok (1881-1945), utilizó el elemento indígena en la concepción de su lenguaje, incorporó en sus obras orquestales instrumentos prehispánicos, melodías modales, pentáfonas, polirrítmicas y voces en movimientos paralelos, dando al nacionalismo mexicano un nuevo impulso<sup>38</sup>.

El concepto de nacionalismo acuñado por Carlos Chávez, estudiado por el investigador norteamericano Gerad Béhague (1937-2005), director de la revista *Latin American Music Review* publicada por la Universidad de Texas, fue expuesto por Carlos Chávez durante una conferencia impartida en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1928, en la cual definió los parámetros de la música de los aztecas dentro del esquema de la modalidad y el sistema pentatónico, excluyendo cualquier modulación, porque a su parecer la modulación resultaba extraña al espíritu sincero de los indios<sup>39</sup>. Más adelante, la musicóloga mexicana Leonora Saavedra (1956), demostró que Carlos Chávez basó su pensamiento en las teorías de René y Marguerite D'Harcourt expuestas en *La musique des Incas et ses survivances* y publicadas en París en 1925, quienes definían la música primitiva bajo los mismos esquemas.

... los investigadores y compositores mexicanos interiorizaron una concepción europea de lo no-europeo como lo primitivo y concluyeron que la música no europea debió de haber sido primitiva y por tanto pentatónica<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> GARCÍA MORILLO, Roberto: *Carlos Chávez*. México, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 65.

<sup>39</sup> BEHAGUE, Gerad: *Music in Latinamerica: An intoduction*. New Jersey, Pretince-Hall. New Jersey, Englewood Cliffs, 1979, p. 8.

<sup>40</sup> SAAVEDRA, Leonora: "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en la representación de lo indígena mexicano". En: *Boletín música*. Cuba, Casa de las Américas, # 13, 2003, p. 42.

Como podemos ver el nacionalismo musical mexicano encabezado por Carlos Chávez, se basó en la teoría de que la música prehispánica estaba construida con escala pentáfonas, intervalos de quintas, ausencia de armonía y de instrumentos cordófonos. Esta visión de música mexicana del periodo prehispánico ha sido transformada por los descubrimientos arqueológicos, los avances en el campo de la etnología y el reconocimiento de la etnomusicología como materia de estudio en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Las anteriores investigaciones sumadas al surgimiento de grupos especializados en la interpretación de la música tradicional mexicana, han mostrado la limitación de dichas teorías como lo afirma Yolanda Moreno (1937-1994).

Si esta postura resultaba ideológicamente complicada, su traducción sonora por medio de melodías modales, plorirritmias, voces en movimientos paralelos, o el uso signalístico de percusiones o antiguos instrumentos indígenas podría hoy parecernos tan ingenua como el estilo “maya” de algunos edificios de las ciudades de los Ángeles, o el tardío aztequismo del Museo Anahuacalli de Diego Rivera<sup>41</sup>.

En cuanto a la elaboración de sus temas, según nos informa Leonora Saavedra, quién también se desempeñó como Directora del Centro de Investigación, Difusión e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), el compositor se basó en melodías de los grupos indígenas de México del norte del país que no descendían directamente de los aztecas y que pertenecen al siglo XX, grupos que permanecieron en estado seminómada y que no alcanzaron el mismo desarrollo de los aztecas<sup>42</sup>.

Lo anterior es una muestra de la necesidad expresada por investigadora mexicana Yolanda Moreno, de una revisión exhaustiva de los investigadores clásicos de la música mexicana y latinoamericana como Robert Stevenson (1850-1894) y Gerad Behague, ya que las fuentes documentales en las que basaron, como son los documentos escritos por los compositores mexicanos del período nacionalista, adolecen de objetividad<sup>43</sup>. Una valiosa consideración a tener en cuenta, y que considero una aportación de la también pianista y

---

<sup>41</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, p. 27.

<sup>42</sup> SAAVEDRA, Leonora: *Op. cit.*, p. 46.

<sup>43</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, [1ª Ed. Fondo de Cultura Económica 1989], 1995, p. 11.

catedrática de la Escuela Nacional de Música de la UNAM Yolanda Moreno (1937-1994), respecto a la definición de lo “nacional” es la de tener en cuenta las implicaciones conceptuales del elemento popular e indígena el cual ha sido definido subjetivamente por los compositores mexicanos desde su perspectiva ideológica y política<sup>44</sup>.

En cuanto a la obra de Carlos Chávez, quién es el compositor con mayor proyección internacional del llamado nacionalismo musical mexicano, estableció las bases para el denominado resurgimiento azteca siendo especialmente paradigmáticas obras como la *Sinfonía India* (1930). Sin embargo, no debemos olvidar que el reduccionismo facilón al cual se somete en ocasiones a la música latinoamericana en general, y mexicana en particular, por parte de la historiografía musical europea y norteamericana, ha llevado a proyectar a Carlos Chávez como un compositor exclusivamente nacionalista olvidando que gran parte de su obra no responde a los parámetros propios de este momento histórico de la música mexicana.

Como gestor musical, Carlos Chávez reunió cualidades extraordinarias, ya que creó y consolidó las instituciones culturales como nunca antes se había hecho en la historia de México. Se distinguió como director del Instituto Nacional de Bellas Artes, en donde fundó la Academia de la Danza Mexicana (1947); de la Orquesta Sinfónica de México (1928) la cual antecedió a la Orquesta Sinfónica Nacional (1949); y del Conservatorio Nacional de Música, en donde diseñó los Programas para las Academias de Investigación de Música Popular, de Historia y Bibliografía, y de Investigación de Nuevas Posibilidades Musicales. En ésta última, junto con los compositores Blas Galindo (1910-1993), José Pablo Moncayo (1912-1958), Daniel Ayala (1908-1975) y Salvador Contreras (1910-1982), enseñó a los alumnos de composición las técnicas tonales, modales, pentatónicas, diatónicas, cromáticas

---

<sup>44</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros de ...*, Op. cit., p. 13.

y hasta dodecafónicas<sup>45</sup>, dando origen al Taller Nacional de Composición (1960)<sup>46</sup>. Este último será el semillero de la siguiente generación de compositores y críticos musicales<sup>47</sup>.

Es importante mencionar que fue un creador que se relacionó con los intelectuales de otras disciplinas ya que impulsó a muralistas mexicanos como Rufino Tamayo (1898-1991) y Diego Rivera (1886-1975) en cuya obra se inspiró para componer su sinfonía proletaria *Llamadas* (1934)<sup>48</sup>.

Por su parte, Silvestre Revueltas (1899-1940) llevó la música mexicana de concierto a las pantallas cinematográficas. Realizó la música original de la película *Redes* (1935), *La noche de los mayas* (1939) y *Sensemayá* (1937-1938) entre otras, siendo ésta la más conocida<sup>49</sup>. En la elaboración de sus temas usó el elemento indígena, mestizo y africano a través de los cuales creó un lenguaje propio basado en el uso de ostinatos politonales y de instrumentos prehispánicos.

El medio musical adquirió una conciencia colectiva y algunos de los compositores de la siguiente generación formaron agrupaciones que impulsaron diversas actividades en beneficio de la difusión de la música mexicana de concierto tanto en México como en el extranjero, siendo de gran importancia la incorporación de ciclos de música mexicana de concierto en los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional. Destacó el llamado *Grupo de los cuatro* (1936), integrado por Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras, y el grupo *Nuestra Música* (1946) formado por Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Luis Sandi (1905-1996) y los españoles Rodolfo Halffter (1900-1987), Adolfo Salazar (1890-1958) y Jesús Bal y Gay (1905). Este último grupo elaboró la revista que tomó su nombre y que se publicó de 1946 a 1953<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> GARCÍA MORILLO, Roberto: *Op. cit.*, p. 62.

<sup>46</sup> ANTONIO ALCARAZ, José: *En la más honda música de la selva*. México, Lecturas mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 83.

<sup>47</sup> ESTRADA, Julio-ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: "La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)". En *La música de México, I. Historia 5 Periodo contemporáneo (1958 a 1980)*. Julio Estrada (ed.). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 112-113.

<sup>48</sup> ALCARAZ, José Antonio: *En la más...*, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>49</sup> ALCARAZ, José Antonio: *En la más...*, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>50</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 50.

Rodolfo Halffter, compositor exiliado en México tras la Guerra Civil Española, impartió la cátedra de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música. Además de pertenecer, como hemos dicho, al grupo *Nuestra Música*, fue director artístico de la asociación de carácter privado *La Paloma Azul* (1940-1941) conformando la primera compañía de danza moderna. Con coreografía de Anna Sokolov (1912), representó obras de Chávez, Galindo, Riegger (1885-1961) y Revueltas, impulsando la creación de la Compañía Nacional de Danza dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes. A lo largo de su vida, hizo la música original de una gran variedad de películas entre las que destaca *La corte del Faraón* (1943) bajo la dirección de Julio Bracho (1909) y *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel (1900-1983)<sup>51</sup>. Formó parte de la Sociedad Mexicana de Autores y Compositores de Música (1945) y promovió la impresión de la obra inédita de los y las compositoras de entonces a través de la creación de la editorial *Ediciones Mexicanas de Música S.A. de C. V.*

Rodolfo Halffter, Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto, Jacobo Kostakovsky (1893- 1953), Gerath Muench (1907-1982), Colon Nacarrow (1912-1999) y Carlos Jiménez Mabarák (1916-1994), entre otros, fueron piezas clave en el desarrollo de la música mexicana de concierto ya que, además de ser maestros de futuras generaciones, introdujeron las nuevas técnicas de las vanguardias europeas, norteamericanas y soviéticas, como el neoclasicismo, la modalidad, la bitonalidad y el sistema dodecafónico.

El sistema dodecafónico inventado por el vienés Arnold Schönberg tuvo una gran repercusión entre los compositores mexicanos. En líneas generales, la principal aportación de dicho sistema consistió en ofrecer una técnica que estableciera variedad de relaciones entre los doce sonidos de la escala, sin caer dentro de la tonalidad<sup>52</sup>. Lo anterior ha sido registrado por la crítica musical y la investigación musical tanto en México como en España. El crítico musical mexicano José Antonio Alcaraz nos informa que Rodolfo Halffter y

---

<sup>51</sup> LUÍS FALCÓ, Joseph: "Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine". En *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Begoña Lolo (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, Vol. I, pp. 776-777.

<sup>52</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *Op. cit.*, p. 7.

Carlos Jiménez Mabarak dieron a conocer a sus discípulos la técnica de composición dodecafónica la cual aplicaron en la creación de sus obras<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> ANTONIO ALCARAZ, José: “Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música mexicana”. En *La música de México, I. Historia, Periodo contemporáneo (1959 a 1980)*. Julio Estrada (ed). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1951, p. 119.



Para Rodolfo Halffter, la música dodecafónica le permitió actualizar su lenguaje.

...Mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución. Su inicio está en el momento en el que llegué al convencimiento de que la superposición e interferencia de dos tonalidades (politonalidad) conducía a un callejón sin salida... la serialización del parámetro altura me ha servido para revivificar y actualizar mi lenguaje<sup>54</sup>.

La investigadora mexicana Yolanda Moreno afirma que dicha técnica fue una puerta que condujo a los compositores de vanguardia mexicana hacia las nuevas corrientes.

“La generación que hoy se conoce como “vanguardia de los sesentas” nació en la severa disciplina del serialismo y sólo posteriormente se explayó hacia la práctica decidida de una composición indeterminada”<sup>55</sup>.

La Guerra Civil Española y el exilio consecuente que se produjo, supuso que los compositores que habían tenido contacto con la técnica dodecafónica, como es el caso de Roberto Gerhard (1896-1970) y Rodolfo Halffter, no pudieran desarrollar su labor creativa y docente en su tierra. Fue éste último quien introduce el dodecafonismo, junto con otros compositores, en el México de la década de los 40<sup>56</sup>. Precisamente uno de los primeros creadores que incursionará en el dodecafonismo en México será una mujer, María Teresa Prieto. La compositora española afincada en México tras la Guerra Civil, abordó especialmente obras de gran formato. En 1956 estudió composición con Rodolfo Halffter con quien conoció el dodecafonismo y serialismo de la Escuela de Viena. Las *12 Variaciones seriales* para piano son producto de dichos estudios y fueron estrenadas por el pianista Emilio Osta en 1961.

En 1963 Mario Kuri-Aldana (1935), estudió dodecafonismo en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Argentina. Bajo supervisión del compositor Ricardo Malipiero (1914), escribió, enmarcadas en el

---

<sup>54</sup> CASARES RODICIO, Emilio: “Halffter Eliche, Rodolfo”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed). Madrid, Sociedad de Autores y Editores, Tomo VI, 2000, p. 190.

<sup>55</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, Op. cit., p. 65.

<sup>56</sup> CASARES RODICIO, Emilio: “La compositora María Teresa Prieto del Post-romanticismo al estructuralismo dodecafónico”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Asturias, 1978, p. 739.

dodecafonismo *Xilofonías* para cuatro percussionistas y flautín oboe, clarinete bajo y contrafagot.

En México, la mayoría de los compositores y compositoras de los últimos 50 años, han incursionado en la técnica serial de formas muy diversas. Por ejemplo, la compositora Gloria Tapia (1927), quien tomo contacto con la técnica dodecafónica en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música con Blas Galindo, fue una de las primeras en usarla en su *Sonata* para viola y piano, escrita también en 1961 y estrenada por el violista Leonelo Forzante y el pianista Manuel de Elías Torres<sup>57</sup>. Dicha técnica ha sido igualmente explorada por Graciela Agudelo, quien estudio composición en el mismo Taller cuando estuvo a cargo de Héctor Quintanar. En efecto, en su obra “La aritmética” de la *Suite aventuras*, estrenada en 2003 por la Orquesta Infantil de México, hace uso de ésta técnica. De la misma forma, María Granillo (1962), quien también estudió en el Taller Nacional de Composición cuando estuvo a cargo de Federico Ibarra (1946), incursionará en el dodecafonismo en su quinteto de metales, *Asaselo*, escrito y estrenado por el quinteto Divertimento Bass<sup>58</sup> en 1994.

Por su parte, Carlos Jiménez Mabarak, colaboró con importantes coreógrafas mexicanas como Guillermina Bravo (1929) y Ana Mérida (1924-1991)<sup>59</sup>. Estudió en París con el compositor Rene Leibowizn (1913-1972) de quién aprendió la técnica dodecafónica y con Nadia Bolulanger (1887-1979) quién le transmitió un sólido conocimiento de la armonía. Fue profesor del Taller Nacional de Composición del Conservatorio Nacional de Música en 1960 y de la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1990<sup>60</sup>.

Respecto a Emiliana de Zubeldía y Miguel Bernal Jiménez (1912-1958), propiciaron la fundación de conservatorios y escuelas de música. Zubeldía creó la Escuela de Música de la Universidad de Hermosillo en Sonora, mientras que Bernal Jiménez fundó en 1945 el Conservatorio de las Rosas en Morelia, Michoacán.

---

<sup>57</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en..., Op. cit.*, p. 37.

<sup>58</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en..., Op. cit.*, p. 64.

<sup>59</sup> DALLAL, Alberto: *La danza en México del siglo XX*, México, Cultura contemporánea de México, CONICULTA, 1994, pp. 72-73.

<sup>60</sup> ANTONIO ALCARAZ, José: *En la más..., Op. cit.*, p. 163.

En 1957 surge el grupo *Nueva Música de México* cuyo ideario rechazó al nacionalismo como única expresión estética, estuvo integrado por Rafael Elizondo (1930), Leonardo Velázquez (1935-2004), Federico Smith (1927-1977), Guillermo Noriega (1926) Joaquín Gutiérrez Heras (1926), Rocío Sanz (1935) y Mario Kuri-Aldana, entre otros, realizaron una gran cantidad de obras musicales para escena vinculadas a la danza y a la cinematografía, como son las *Danzas Indias* (1957) de Mario Kuri-Aldana y la música incidental del largometraje *El brazo fuerte* (1959) de Leonardo Velázquez<sup>61</sup>, que lo hiciera acreedor de dos Arieles, premio otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.

En este contexto de dinamismo cultural emergen Jorge Daher (1926), Alicia Urreta (1930-1986), Manuel de Elías (1939), Humberto Hernández Medrano (1941), Eduardo Mata (1942-1995), Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943) y Héctor Quintanar (1936), entre otros.

En 1977 la Sección de Investigación Musical fundada por Carlos Chávez en 1947 dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes, pasó a ser el Centro Nacional de Información, Documentación e Investigación Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), bajo la dirección del compositor Manuel Enríquez y Gloria Carmona como coordinadora de investigación<sup>62</sup>. Este centro favoreció la formación de investigadores en el campo de la musicología como Yolanda Moreno, Clara Meierovich y Leonora Saavedra.

En el mismo año de 1977, el anteriormente mencionado Taller Nacional de Composición del Conservatorio Nacional de Música pasó a formar parte del CENIDIM para ser coordinado por el compositor Federico Ibarra, quién impulsó la formación de jóvenes compositores y compositoras ya que las obras compuestas por sus integrantes eran estrenadas anualmente en el Foro Internacional de Música Nueva, fundado en 1978 por Manuel Enríquez (1926-1994) y el cual lleva su nombre en la actualidad. Las nuevas técnicas instrumentales iniciadas por Manuel Enríquez toman importancia, motivando a la

---

<sup>61</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p 58.

<sup>62</sup> ESTRADA, Julio-ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis A.: *Op. cit.*, p. 89.

formación de grupo de concertistas especializados en la interpretación de la música contemporánea<sup>63</sup>, entre los que destaca la arpista Lidia Tamayo (1954).

En lo que a difusión musical se refiere, el CENIDIM impulsó la publicación de boletines, revistas, partituras, investigaciones musicales y producciones discográficas<sup>64</sup> que darán testimonio de la obra inédita de los compositores y compositoras de música mexicana de concierto de fin de siglo entre las que se encuentra Graciela Agudelo.

A principios de la segunda mitad del siglo XX, se continuaron haciendo obras de corte nacionalista pero, al paso del tiempo, el interés por las nuevas técnicas experimentadas por las vanguardias internacionales predominó en el gusto de las nuevas generaciones<sup>65</sup>.

A lo largo de dicho periodo las principales corrientes musicales apuntaban hacia un alejamiento paulatino de la tonalidad y de todo lo que pudiese estar asociado a conceptos tradicionales. En la búsqueda de la renovación del discurso musical, fueron adoptadas nuevas técnicas que van desde el uso de la modalidad, la politonalidad, la bitonalidad, la armonía alterada, hasta el uso de la atonalidad y el serialismo.

Más adelante, los recursos se fueron multiplicando debido al surgimiento y expansión de la tecnología en las diversas áreas del saber y a la incorporación de nuevos recursos que se sumaron paulatinamente a la composición musical. Por ejemplo, la música concreta ofreció la posibilidad de utilizar sonidos naturales e industriales en el discurso musical<sup>66</sup>. Por su parte, a través del azar y la improvisación, la música aleatoria permitió la participación del intérprete e incluso del auditor en la composición.

En lo referente al discurso musical, toman mayor importancia el color, el timbre y la complejidad rítmica. La búsqueda de nuevas sonoridades y efectos especiales, imposibles de indicar con la notación musical tradicional, planteó la necesidad de crear nuevos símbolos. Gran parte de las partituras contemporáneas contienen páginas completas de indicaciones

---

<sup>63</sup> *XX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez*, México, Programa de mano, CONCAULTA-INBA, 1998.

<sup>64</sup> cfr. Catálogo de publicaciones del CENIDIM.

<sup>65</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>66</sup> PAVÓN, Raúl: *La electrónica en la música... y en el arte*. México, INBA- SEP-CENIDIM, 1981, p. 128.

para los instrumentistas, ofreciendo así un mayor grado de complejidad, como las escritas para *Navegantes del crepúsculo* de Graciela Agudelo.

La estética musical de este período, a diferencia de los anteriores, se caracterizó por la búsqueda de un lenguaje personal. Esto se debió a que dentro de la inmensa gama de recursos musicales que día a día eran explorados en el campo de la composición, cada quien buscaba hacer suyas las nuevas técnicas planteadas por las vanguardias internacionales para crear, a su vez, una propuesta propia. Es así como surge en México la llamada música de vanguardia, caracterizada por la ampliación del espectro sonoro, microtonalidad, glissandos, clusters, el uso de diversas fuentes sonoras, invención de instrumentos sonoros, el uso abstracto del material fonético, la integración de sonido y ruido, el uso de escalas, ritmos e instrumentos de origen no occidental, de sonidos ambientales<sup>67</sup>.

Adelantados a su tiempo e incomprensidos en su momento, merecen una especial mención el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) y el investigador acústico Augusto Novaro (1881-1960), como veremos más adelante.

Violinista, compositor y director de orquesta, Julián Carrillo estudió en el Conservatorio Nacional de Música de México del que fue director al igual que de la Orquesta Sinfónica Nacional. Sus investigaciones de acústica musical lo llevaron a crear un sistema de composición basado en el uso de microtonos al que llamó *Sonido 13*. Además, inventó instrumentos musicales por cuartos, octavos y dieciseisavos de tono para la interpretación de su música así como un *Método racional de solfeo*<sup>68</sup> en donde planteó la simplificación del sistema de notación musical. Sus teorías tuvieron gran aceptación en Francia siendo ampliamente difundidas por Jean Étienne-Marie (1917-1990)<sup>69</sup>.

Por su parte Augusto Novaro elaboró una teoría sobre acústica musical que plasmó en el tratado *Sistema natural de la música*<sup>70</sup>. Basado en esta teoría, creó un sistema de afinación

---

<sup>67</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, Op. cit., p. 76

<sup>68</sup> CARRILLO, Julián *Método racional de solfeo*, México, Imp. Universal [1ª ed.], 1941.

<sup>69</sup> ESTRADA, Julio: "Técnicas compositivas en la música mexicana de 1940 a 1980". En: *La música de México I. Historia 5. Período contemporáneo (1958 a 1980)*. Julio Estrada (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 186.

<sup>70</sup> NOVARO, Augusto: *Sistema natural de la música*. México, Escritos Musicales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.

que fue implementado por la constructora de pianos David Mannes, por Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música y en la afinación del órgano monumental de la Academia Militar de Estados Unidos<sup>71</sup>.

En su teoría acerca de la armonía perfecta, propone una nueva interpretación de las posiciones de los acordes y sus inversiones, explica como aquellos acordes dan realidad a los doce sonidos. Se vinculó con Daniel Pérez Castañeda, profesor de acústica musical del mismo Conservatorio Nacional de Música, quién dio a conocer sus teorías despertando el interés de Esperanza Pulido y Emiliana de Zubeldía, con la que trabajó estrechamente.

Novaro llegó a desarrollar una serie de sonómetros y perfeccionó la caja acústica de los pianos. Fabricó un piano acústico bajo el sistema de espiral logarítmica, uno de cuerdas triples, así como diversos instrumentos de cuerda<sup>72</sup>.

Respecto a la música electroacústica, aunque en 1949 Perre Schaefer (1910) Edgar Varèse (1883-1965) y Kartheinz Stockhausen (1928)<sup>73</sup>, ya habían estrenado las primeras obras electroacústicas, fue a mediados de la década de los 60' cuando despertó el interés de los compositores mexicanos. En 1966 Héctor Quintanar realizó estudios de composición en el Electronic Music Center de la Universidad de Columbia, combinando los recursos electrónicos y la orquesta sinfónica plasmada en *Mezcla* (1973) para orquesta y sonidos electrónicos. Por su parte, Mario Kuri-Aldana estudió música electrónica en 1963 en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tela dirigido por Alberto Ginastera (1916-1983). En 1968 Stockhausen y Jean Étienne-Marie impartieron seminarios de música electrónica en México despertando el interés de los compositores Julio Estrada, Mario Lavista y la compositora Alicia Urreta, quienes continuaron sus estudios de música electroacústica en Francia con el mismo Jean Etienn-Marie<sup>74</sup>. Julio Estrada junto con el matemático Jorge Gil, analizó las secuencias de sonidos, sus relaciones armónicas, contrapuntísticas por medio de la computadora creando la teoría de la música de los grupos

---

<sup>71</sup> VARELA, Leticia T: "Novaro, Novaro Augusto". En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, Sociedad de Autores y Editores de España, 2000, Vol. 7, p. 1069.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> PAVÓN, Raúl: *Op. cit.*, p. 133.

<sup>74</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 77.

finitos<sup>75</sup>, Mario Lavista integró en sus obras el uso de relojes como los utilizados en *Kronos* (1969)<sup>76</sup>, Alicia Urreta la voz humana como podemos ver en *Natura mortis o La verdadera historia de caperucita roja* (1971), para narrador, piano y cinta magnética<sup>77</sup>.

En 1968 ya se habían utilizado los recursos de la computación para hacer música, sin embargo, estos recursos sólo comienzan a ser accesibles a los compositores en la década de los 70' tras la creación del Laboratorio de Música Electrónica en Latinoamérica, fundado por Héctor Quintanar en el Conservatorio Nacional de Música<sup>78</sup>.

En la década de los 80', prolifera la creación de Laboratorios de informática musical y música electroacústica dentro de las escuelas y conservatorios de música. La música asistida por computadoras aportará una infinita gama de nuevos recursos tanto técnicos como sonoros y la posibilidad de crear y modificar el sonido.

En 1992, surge la primera generación de compositores de música asistida por computadoras y medios electroacústicos de la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección del compositor Antonio Fernández Ros (1961)<sup>79</sup>. Pertenecen a esta generación de egresados Guillermo de Mendía (1955), Leticia Armijo (1961) y Federico García Casteles (1968).

Las nuevas tecnologías y el uso de la informática comienzan a proliferar surgiendo un nuevo género multidisciplinar al que se llamó *multimedia*. Entre las obras surgidas al amparo de esta nueva realidad encontramos el *Trío III* para danza, escultura, poesía e instrumentos tradicionales de Antonio Russek (1954), fundador del Centro Independiente de Investigaciones Musicales y Multimedia<sup>80</sup>.

A finales de la década de los 60' y durante los años 70', nuevos acontecimientos políticos influyen en el medio musical. La matanza de estudiantil en México en 1968 y

---

<sup>75</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en..., Op. cit.*, p. 84.

<sup>76</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en..., Op. cit.*, p. 87.

<sup>77</sup> PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*. Madrid, tesis inédita de doctorado, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, p. 47.

<sup>78</sup> PAVÓN, Raúl: *Op. cit.*, 206.

<sup>79</sup> *Música por computadoras*. México, Programa de concierto, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 8 de septiembre de 1992.

<sup>80</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en..., Op. cit.*, p. 108.

1972, los golpes de Estado sufridos en Latinoamérica y la consolidación de la Revolución Cubana, generan un movimiento de rescate y recuperación de la música tradicional Latinoamericana comprometida con estas luchas. En el terreno de la música tradicional surge el “Canto nuevo”. Intérpretes y compositores integran en sus obras la gran variedad de instrumentos tradicionales, ritmos y textos en lengua indígena de Latinoamérica. Estas tendencias que integran el elemento latinoamericano desde la experiencia interpretativa, es llevadas a la música de concierto por compositores que además son parte de grupos de música tradicional latinoamericana. Tal el caso de Gerardo Tamez (1948), quien realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música, Escuela Nacional de Música de la UNAM, en el Centro de Investigación y Estudios Musicales Tlamatinime, A.C. y en el California Institute of the Arts, fundador del grupo *Los Folkloristas*. Dentro de sus obras para guitarra, *Tierra mestiza* forma parte del repertorio en escuelas y conservatorios de música<sup>81</sup>.

El desarrollo de las comunicaciones iniciado con el surgimiento de la radio, la televisión y la cinematografía favoreció, por una parte, la difusión de músicas que en años anteriores habían sido consideradas como exóticas como son la música tradicional de Latinoamérica, del Caribe, de Oriente, de África y géneros como el *Bolero*, *Norteño*, *Ranchero*, *Jazz*, *Blues*, *Bosanova*, *Rock*, *Cumbia*, *New-age* y *Hip-hop*.

Por otra parte, la incipiente necesidad de defender los derechos de autor, tanto de la música popular como la de concierto, impulsó la creación de la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM) fundada y presidida por el compositor Gonzalo Curiel (1904-1958), Ignacio Fernández Esperón (1985-1960) y Mario Talavera (1894-1968)<sup>82</sup>. En 1987 José Antonio Alcaraz (1938-2001), Leonardo Velázquez, Eduardo Soto Millán (1953), Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Manuel de Elías y Mario Kuri-Aldana, entre otros, fundaron Música de Concierto de México, S. C., con el propósito de alquilar y editar las

---

<sup>81</sup> [http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTamez\\_Gerardo.htm](http://www.geocities.com/mikrokosmosmx/biografias/BioTamez_Gerardo.htm), 27 de enero, 14:00hrs.

<sup>82</sup> *Reconocimiento Gonzalo Curiel*. México, Sociedad de Autores y Compositores de Música S. de G. C. de I. P., 2002. p. 4.



partituras de los compositores de música de concierto<sup>83</sup>, en colaboración con la SACM. En 1992, el conflicto interno generado por las luchas de poder bajo la Dirección de Manuel Enríquez, provocó el surgimiento del Centro de Apoyo de Música de Concierto, agrupación que integro a la Liga de Compositores de México A.C., a la Sociedad de Música Nueva A. C. surgida en 1969 y a la propia Música de Concierto S. C.<sup>84</sup>.

En 1998 Graciela Agudelo es nombrada presidenta del Consejo Internacional de la Música y del Consejo de la Música de las Tres Américas de la UNESCO, consolidando un nuevo concepto que integraría agrupaciones de América, Latinoamérica y del Caribe, en defensa y promoción de su música a nivel internacional.

Lo anterior sumado al surgimiento de internet generará un complejo y vertiginoso fenómeno hacia la globalización de la música<sup>85</sup>. La música de concierto no ha sido ajena a estas corrientes ya que algunos de los compositores y compositoras de las últimas generaciones se han interesado en la recuperación de otras músicas como es el caso de Vicente Rojo Cama (1960), quien estudió con Pierre Schaeffer en París y cuyas obras recrean atmósferas repetitivas semejantes a las creadas tras el uso de mantras<sup>86</sup>.

En la última década del siglo XX la principal tendencia apunta hacia una mayor complejidad. Recordemos que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX diversos compositores extranjeros visitaron de forma regular nuestro país ampliando el panorama compositivo<sup>87</sup>. Junto a ello compositores mexicanos en periodo de formación viajaron a países extranjeros europeos y americanos con la aspiración de empaparse de las últimas vanguardias. El serialismo integral se convirtió en uno de los marcos referentes a nivel internacional mientras que en México fue mayor la adscripción a otras corrientes que

---

<sup>83</sup> *Acta constitutiva*. México D. F., volumen 656, no. 34, 876., 30 de noviembre de 1987.

<sup>84</sup> *Centro de Apoyo de Música de Concierto*, Reglamento de operatividad, México, 1992.

<sup>85</sup> FORNARO BORDOLLI, María: "Antecedentes de la "globalización" musical: reflexiones desde la etnomusicología". En: *Boletín música Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, Nueva época, No. 67, 200, p. 4.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> A modo de ejemplo recordar que en 1993 recibimos al compositor italiano Franco Donatoni (1927-2000) para dictar un curso sobre serialismo integral a través del Curso de Composición, de la Cátedra Extraordinaria "Manuel M. Ponce" coordinado por el compositor y director de orquesta Víctor Rasgado (1959) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, curso al que tuve la oportunidad de asistir.

intentan recuperar la simplicidad. Tal es el caso del minimalismo, el regreso de algunos compositores a la tonalidad y la recuperación de otras músicas<sup>88</sup>. Estas tres últimas tendencias se pueden encontrar en las obras de Marcela Rodríguez (1951), Lucía Álvarez (1948) y Arturo Márquez (1950), respectivamente.

Las últimas generaciones en su mayoría prefieren componer música con líneas melódicas y estructuras perceptibles<sup>89</sup>. Tal es el caso de Samuel Zyman (1958), quién inicia un retorno a los estilos del siglo XIX, de Roberto Medina (1955), cuya obra es ajena a la experiencia de vanguardia<sup>90</sup>, de Max Lichitz (1948) que igualmente se desenvuelve dentro de la tonalidad y Daniel Catán (1949), quien recrea atmósferas neo-impresionistas.

Otras tendencias integran el elemento indígena, el misticismo esotérico y la recuperación de la naturaleza, en busca de un nuevo nacionalismo alejado de las influencias europeas y a estadounidenses surgido de la “fuerza de la tierra”<sup>91</sup>. Sus principales representantes son Francisco Álvarez del Toro (1956) cuyo sentido mágico de la realidad en *El espíritu de la tierra* (1984).

Finalmente, quisiera señalar que durante la última década han surgido diversas investigaciones en torno a la historia de la música mexicana del siglo XX, que dan cuenta de compositores, intérpretes e investigadores cuya labor fue soslayada en su momento. Tal es el caso del mencionado Julián Carrillo, Gonzalo Curiel y Colon Nacarrow, entre muchos otros que en los albores del siglo XXI continúan ausentes de las fuentes documentales, en algunos casos por desconocimiento y, en otros, por políticas culturales que han intentado limitar el curso del arte musical, arte que por fortuna apunta hoy hacia la pluralidad.

Dichas omisiones probablemente reflejan la marginación de la que han sido objeto no sólo las mujeres compositoras sino también compositores varones, quienes han sido olvidados por su pensamiento musical, nacionalidad, género, orientación política, situación económica, preferencia sexual y la falta de difusión de su propia producción musical.

---

<sup>88</sup> CALVA, José Rafael: “La consagración del neoromanticismo”. En: el periódico *La Jornada*, México, Sábado 13 de abril de 1984, p. 25.

<sup>89</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>90</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>91</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p. 104.

Después de este puntual panorama de la historia de la música mexicana del siglo XX, paso a desarrollar una breve visión de la labor de las compositoras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX.

## 2. 1 Las compositoras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX

Antes de abordar la labor de la mujer en la música mexicana de concierto me parece importante introducir algunos elementos generales de los estudios de género, aunque, y como aclaré anteriormente, el presente trabajo doctoral no está realizado desde la perspectiva de género. Creo, sin embargo, pertinente abordar aquí una serie de referentes de los estudios de género por su relación con la historia compensatoria en la que sí enmarco este trabajo.

Comenzaré por definir el concepto de género como una categoría útil en el análisis histórico y sociológico de las relaciones sociales basado en las diferencias que distinguen a los sexos<sup>92</sup>. Estas diferencias en principio biológicas, coinciden con la primera división del trabajo<sup>93</sup>. Con el surgimiento de la familia patriarcal la vida social quedó delimitada por dos esferas: la pública y la privada. La evolución entre ambas esferas ha sido desigual a lo largo de la historia de la humanidad. En el ámbito del privado, las mujeres quedaron confinadas a la reproducción biológica, a la educación y cuidado de los hijos, ancianos y enfermos y a las actividades domésticas de reproducción de la fuerza de trabajo<sup>94</sup>. Es por ello que los cambios cualitativos y cuantitativos del modo de producción, en poco cambiaría la situación de la mujer a lo largo de la historia de la humanidad.

Aunque el concepto de modo de producción doméstico y la misma existencia del patriarcado se han cuestionado, el trabajo doméstico se sigue considerando como la clave de las relaciones de poder entre los sexos y la marginación de la mujer<sup>95</sup>.

Ante la necesidad de enriquecer el campo de las ciencias sociales con una perspectiva de género ha sido necesario crear nuevas categorías de análisis en todas las áreas del conocimiento humano<sup>96</sup>. Dichas categorías surgen de la experiencia emanada de las

---

<sup>92</sup> DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1986, p. 23.

<sup>93</sup> Segovia, Tomas: "Carta Prólogo a Elena Urrutia". En: *Imagen y realidad de la mujer*, Elena Urrutia (Compiladora). México, Setecientos, Biblioteca S. E. P., 1975, p. 13.

<sup>94</sup> ARAUJO CAMACHO, Hilda: "Criterios y lineamientos de investigación en la problemática de la mujer". En: *La mujer en América Latina*. México, Setecientos, Biblioteca S.E.P., 1975, p. 14.

<sup>95</sup> DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Op. cit.*, p. 20.

<sup>96</sup> ARAUJO CAMACHO, Hilda: *Op. cit.*, p. 14.

primeras luchas de las mujeres por su derecho al voto iniciada por las sufragistas inglesas durante la segunda mitad del siglo XIX, del movimiento feminista en sus diversas manifestaciones y de las minorías en la conquista de sus derechos políticos y sexuales desarrolladas durante el siglo XX a nivel mundial<sup>97</sup>.

La urgente necesidad la necesidad de defender los derechos humanos de las mujeres a largo del siglo XX propició el surgimiento de un movimiento amplio de mujeres en el mundo cuyos ejes principales de trabajo fueron el derecho al voto, el derecho a decidir sobre sus cuerpos en donde se enmarcó la despenalización del aborto y en contra de la violación siendo el 1975 el Año Internacional de la Mujer de especial relevancia en el mundo<sup>98</sup>. En el caso del movimiento de liberación de lesbianas y homosexuales, cuya discriminación, al igual que la de las mujeres, se basó en argumentos pretendidamente científicos, las demandas giraron entorno a los derechos políticos y sexuales. Igualmente, las mujeres en la música y en el arte han creado un movimiento por la defensa de sus derechos humanos como veremos más tarde.

En el caso específico de la música sería imposible imaginar que la condición social y económica de la mujer no hayan sido determinantes en el desarrollo de su creatividad. Por ello es importante tener en cuenta las aportaciones de los estudios de género como elemento de valoración del quehacer musical de las mujeres.

Los estudios de género surgen en música en la década de los 90 siguiendo los pasos de otras disciplinas con la intención de analizar y, en su caso, deconstruir, desde una perspectiva de género, el corpus teórico-conceptual heredado del patriarcado<sup>99</sup>. En el campo de la música son de especial importancia las teorías feministas desarrolladas por las estadounidenses Marcia J. Citron (1946) en *Gender and the Musical Canon* (1991) y Susan McClary (1946) en *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality* (1991)<sup>100</sup>. Es

---

<sup>97</sup> MILLETT, Kate: *Política sexual*, México, Editorial Águila, 1975, p. 31.

<sup>98</sup> ARIAS, María: *La liberación de la mujer*. España, Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat Editores, [1ª Ed. Barcelona 1973], 1975, p. 71.

<sup>99</sup> CITRON, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*. Carolina, University of North Carolina, 2000.

<sup>100</sup> MACCLARY, Susan; *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2002.

precisamente en esta última obra citada donde MacClary propone los siguientes cinco puntos temáticos como categorías de análisis: 1. “Construcciones musicales de género y sexualidad”, punto en el que establece un paralelismo entre la sexualidad humana y la música; 2. “Aspectos de género de la teoría musical tradicional”, en el que refiere los aspectos de género utilizados tradicionalmente en la teoría musical y en donde lo femenino se proyecta como una categoría inferior; 3. “Género y sexualidad en la narrativa musical”, en donde analiza las estructuras musicales bajo una visión de género, que desde esta perspectiva establece una metáfora entre las formas de poder patriarcal y las estructuras musicales históricas como la sonata; 4. “Música como un discurso de género”, en donde denuncia la exclusión de las mujeres en el terreno musical y el 5. “Estrategias del discurso de las mujeres músicos”, en donde se hace mención de los medios desplegados por la mujer para acceder al campo de la composición musical. Esta teoría, desarrollada por primera vez por Susan MacClary, ha ampliado, desde el punto de vista del musicólogo Jean Jaques Nattiez (1945)<sup>101</sup>, el campo de la investigación musical, cuestionando los canones impuestos por la historia de la tradición musical. Por su parte, las musicologías gay y lesbiana tendrán su génesis en la compilación de Brett, Gary y Wood, *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* en la que se realizan desde estudios enmarcables dentro de los que sería la historia compensatoria hasta análisis de obras paradigmáticas del canon musical establecido por las obras maestras de la historia de la música occidental<sup>102</sup>.

El mundo hispano se incorpora a los estudios de género de forma tardía aunque, y como ya hemos referido anteriormente existen estudios que, como es el caso de México se pueden encuadrar en lo que llamamos la historia compensatoria. En éste sentido España se constituye como un referente para el mundo hispano en las publicaciones de género, si bien debemos constatar asimismo la existencia de estudios sobre el papel de la mujer en la música sin una perspectiva de género. Es a finales del siglo XX cuando las investigaciones

---

<sup>101</sup> NATTIEZ JEAN, Jaques: *Op. cit.*, p. 29.

<sup>102</sup> BRETT, Philip- GARY THOMAS- WOOD, Elizabeth C.: *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge, 1994.

sobre el tema comienzan a proliferar<sup>103</sup>. Ejemplo de ello es la traducción y adenda de carácter biográfico “Las compositoras españolas” escrita por la Presidenta del grupo español “Mujeres en la Música”, la compositora española María Luisa Ozaíta (1939) para la introducción del libro *Las mujeres en la música* de la musicóloga italiana Patricia Adkins Chiti<sup>104</sup>. En la mencionada adenda, Ozaíta recopila la biografía de algunas compositoras españolas de los dos últimos siglos.

Por otra parte, la investigación *Las mujeres en la música: una relación disonante*<sup>105</sup> realizada por Josemi Lorenzo Arribas (1970), premio de investigación “María Isidra de Guzmán” 1997 otorgado por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares, describe la relación de las mujeres en la música durante los siglos IV al XVI, en el marco de las ciencias sociales desarrollando un método crítico basado en la musicología feminista. En éste mismo sentido destaca el artículo “Apuntes para una reflexión” de Ana Boffil (1944) que da cuenta de los fundamentos la teoría musical feminista desarrollada por Marcia Citron, durante el IIº Congreso de la Internacional Alliance for Women in Music y el 5º Congreso sobre teoría feminista y música, celebrados en Londres en 1999 de forma simultánea<sup>106</sup>.

Destacable es también la compilación realizada por la Directora de la Muestra Internacional de Música y Mujeres realizada por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid<sup>107</sup> y fundadora del grupo Euterpe música y mujeres, la compositora Marisa Manchado Torres (1956) que pretende generar un debate sobre música y género y la aportación de las mujeres en la música, con la participación de importantes investigadores como el ya mencionado Josemi Lorenzo Arribas, Pilar Ramos López (1963), Alicia Valdéz Cantero (1951), Joaquina Labajo Valdéz (1956), Ángeles

---

<sup>103</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *Op. cit.*, p. 16.

<sup>104</sup> OZAÍTA, María Luisa: “Las compositoras españolas”. En: ADKINS CHITI, Patricia: *Las mujeres y la música*. Madrid, Alianza Música, 1995, p. 399-434.

<sup>105</sup> LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Las mujeres y la música: una relación disonante*. Madrid, Publicaciones ayuntamiento EXCMO Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, 1998.

<sup>106</sup> BOFILL, Ana: “Apuntes para una reflexión”. En: *Cuadernos de Veruela*, Zaragoza, No. 4, 2003, pp. 53-66.

<sup>107</sup> *III Muestra Internacional de Música de Mujeres*. Madrid, Programa de mano, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, Dirección de la compositora Marisa Manchado, del 17 al 20 de mayo de 2000.

Sancho Velázquez (1959), Ana Vega Toscazo (1958), Carmen Cecilia Piñero Gil, Teresa Cascudo Villaranco (1968) y Ellen Huaterman (1963).

Como he mencionado en la introducción del presente trabajo la investigación pionera realizada por la también fundadora del grupo Euterpe y Directora de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte en España Carmen Cecilia Piñero Gil descubre la calidad musical de las compositoras iberoamericanas Alicia Urreta, Alicia Terzian (1938), Tania León (1943) y Adina Izarra (1959)<sup>108</sup>; contextualizando el valor de su obra musical con información de primera mano adquirida a través de entrevistas, desarrollando un catálogo exhaustivo en torno a las fuentes documentales que dan testimonio de la vida y obra de una minoría cuya producción musical, desde el punto de vista del investigador Julio Palacio, quedó confinado al dominio de la etnografía y el folklore<sup>109</sup>.

Diversas publicaciones que abordan los estudios musicales de género en España han sido también impulsadas desde importantes foros especiales como las Jornadas de creación femenina organizadas por el Instituto Canario de la Mujer, como “Música en vivo” de Cecilia Piñero<sup>110</sup>, “El musical como fenómeno artístico. La mujer en escena y en el backstache” de Leticia Armijo (1961)<sup>111</sup> y “Luces y sombras de la música en vivo” de Mar Gutiérrez Barrenechea (1962)<sup>112</sup>.

Dichos estudios se ha extendido al ámbito académico en los últimos años en los que se han integrado en los Planes y programas de estudio de las Universidades como ha sido el caso pionero de la Cátedra de Estudios de género en la música impartida por la Dra. Carmen Cecilia Piñero en la Universidad Autónoma de Madrid. Igualmente se han apoyado la

---

<sup>108</sup> PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras...*, *Op. cit.*

<sup>109</sup> PALACIO, Julio: “Un panorama de la música hispanoamericana”. En: *Cuadernos de Veruela* No. 4, España, 2003. p. 100.

<sup>110</sup> PIÑERO, Cecilia: “Música en vivo”. En: *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Tony R. Murphy (compilador). Gobierno de Canarias, Instituto Canario de la Mujer, 2003.

<sup>111</sup> ARMIJO, Leticia: “El musical como fenómeno artístico. La mujer en escena y en el backstache”. En *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Tony R. Murphy (compilador). Gobierno de Canarias, Instituto Canario de la Mujer, 2003.

<sup>112</sup> GUTIÉRREZ BARRENECHEA, Mar: “Luces y sombras de la música en vivo”. En: *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Tony R. Murphy (compilador). Gobierno de Canarias, Instituto Canario de la Mujer, 2003.



creación de Foros especiales y la publicación de diversas investigaciones sobre el tema como la Muestra Internacional de Música y Mujeres realizado con el apoyo del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y el VII Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte, que se realizará en noviembre del presente año en España con apoyo del mismo Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Almagro y el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México

En el 2003 Pilar Ramos publica *Feminismo y música. Introducción crítica*<sup>113</sup>. Tal y como apunta Josemi Lorenzo Arribas, Pilar Ramos repasa la trayectoria de la musicología feminista y sus tendencias, especialmente en las cuestiones de “género, composición y canon musical” en relación con las mujeres, así como la labor de instrumentistas y directoras. Dicha investigación incluye ejemplos hispanos junto a los internacionales y contiene un apartado de “Género y escena” y de “Música popular”<sup>114</sup>.

En las investigaciones mencionadas pude identificar tres vertientes: la primera que describe la vida y obra de las compositoras desde un punto de vista biográfico como es el caso de la realizada por María Luisa Ozaíta; la segunda analiza el papel de las mujeres en la música a través de la historiografía y la musicología feminista, este es el caso de la investigación de Josemi Lorenzo Arribas, del artículo de Ana Bofill, de la compilación de la compositora Marisa Manchado y de Pilar Ramos; y la tercera desarrollada por la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil, constituye una aportación en el descubrimiento de la genealogía un sector doblemente marginado: el de las compositoras iberoamericanas, que el propio Julio Palacio omite en el panorama que ofrece de la música hispanoamericana ya que únicamente menciona a la compositora argentina Marta Lambertini (1937) alumna del compositor Gerardo Gandini de factura compositiva heredada de su profesor<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Nancea, 2003.

<sup>114</sup> LORENZO ARRIBAS, Josemi: “Reseña”. En: *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, # 8, 2004, versión en Internet: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/arribas.htm>, 3 de febrero de 2007, 16:40 p.m.

<sup>115</sup> PALACIO, Julio: *Op. cit.*, p. 116.

Una vez vistos los aspectos generales de los estudios de género y las aportaciones estudios de género en la música en España, abordaré los referentes a México y la labor de las compositoras.

Como mencioné en la Introducción de este trabajo, Esperanza Pulido fue pionera en la elaboración de una obra relativa al tema de la música compuesta por mujeres en México: *La mujer mexicana en la música*, que se publicó originalmente en el año de 1958 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La importancia de este trabajo reside, en principio, en el hecho de que por primera vez existe una fuente de la cual partir para informarnos acerca de la labor de las mujeres en México como intérpretes, musicólogas y compositoras. Además, proporciona un panorama general del papel de la mujer en la música mexicana desde el período prehispánico hasta 1930. Por último, las referencias que la autora proporciona en su libro han sido un factor imprescindible para que los trabajos de las mujeres citadas no queden en el olvido. Por ejemplo, su mención de las obras de las compositoras mexicanas como la soprano de fama internacional Ángela Peralta (1845-1881), ha sido un factor importante para que dichas obras sean estrenadas y formen parte del repertorio de los y las intérpretes. Entre otros datos, resalta el que se refiere al surgimiento de la primera Orquesta Sinfónica Femenina en el año de 1925. Este hecho nos habla del profesionalismo alcanzado por las mujeres dedicadas a la música de entonces<sup>116</sup>.

Por estas razones, la obra de Esperanza Pulido será nuestro punto de partida para abordar el trabajo de las mujeres compositoras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX, entre las que se encuentra Graciela Agudelo, objeto de éste trabajo doctoral. Además de la mención a Ángela Peralta, considerada por Pulido como la primera compositora de música mexicana de salón por sus obras para canto y piano integradas en una colección titulada *Álbum musical*<sup>117</sup>, la autora que nos ocupa hace referencia a Sofía Cansino de Cuevas y a las españolas exiliadas en México tras la Guerra Civil, Emiliana de Zubeldía, María Teresa Prieto y Rosita Bal y Gay (1906).

---

<sup>116</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 41.

<sup>117</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 33.

Al ocuparse de estas compositoras, Esperanza Pulido reconoce en ellas un gran talento y menciona sus obras. Por ejemplo, al referirse a Sofía Cansino de Cuevas nos habla de la existencia de trabajos de su autoría de mayores proporciones como óperas y sinfonías desconocidas antes de la publicación de este trabajo<sup>118</sup>.

En cuanto a la publicación de las obras compuestas por mujeres la autora señala:

“...Editoras de música que publicaban las obras de los compositores masculinos, descartan casi consuetudinariamente las de las mujeres, sin otra explicación que la acostumbrada de "la mujer no sirve como compositora" (una especie de veredicto inquisitorial, sin el beneficio, siquiera de la inquisición)”<sup>119</sup>.

Motivada por este primer trabajo referencial, inicié una investigación sobre el tema. Después de una búsqueda exhaustiva en el Archivo General de la Nación me encontré con una gran cantidad de compositoras del siglo XIX y XX, aunque el *Catálogo de partituras (s. XIX y XX)* de Armando Hernández Sebastián publicado en 1978 sólo registra a siete mujeres compositoras: Consuelo Velázquez (1920-2004), María de la Luz G. Rodríguez, Eugenia Sepúlveda, María Lulua Montoya, Emilia Gutiérrez Díaz, Guadalupe Jaquet de Peralta, Estela Syl, Guadalupe García y Elizabeth Delany<sup>120</sup>.

Dentro de los catálogos de partituras de la Escuela Nacional de Música, del Conservatorio Nacional de Música<sup>121</sup> y del Archivo personal que Juan José Escorza<sup>122</sup> me facilitó, pude encontrar un número considerable de compositoras, sin embargo, llama la atención que la revista *Compositores de América*,<sup>123</sup> publicada por la Organización de las Naciones Unidas, no incluyera a ninguna, a pesar de que, como mencioné en la introducción de esta investigación, la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez ya había

---

<sup>118</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 41

<sup>119</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>120</sup> HERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Armando: *Catálogo de partituras (s. XIX y XX)*. México, 1978. Es necesario realizar una investigación exhaustiva ya que no se conserva ningún dato más de muchas de las compositoras mencionadas.

<sup>121</sup> Para más información consultar los catálogos de partituras de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, del Centro Nacional de las Artes y del Conservatorio Nacional de Música.

<sup>122</sup> Agradezco el apoyo que me brindó Juan José Escorza por haberme facilitado el acceso a sus archivos.

<sup>123</sup> *Compositores de América*. New York, Organización de las Naciones Unidas, Vol. 19, 1979.

estrenado el 26 de septiembre de 1947 el poema sinfónico de María Teresa Prieto titulado *Oda Celeste*<sup>124</sup>.

En las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado los trabajos de las compositoras comienzan a ser incluidos escasamente en las fuentes documentales; así lo podemos observar en el libro *Músicos mexicanos*, editado en 1965 por Hugo Grial<sup>125</sup> que incluye a Ángela Peralta, María Grever (1884-1951), Concha Michel (1899), Consuelo Velázquez y Evangelina Elizondo (1929) y el de *Compositores mexicanos* editado en 1971 por Octavio Colmenares que solamente incluye a la compositora María Grever (1884-1951)<sup>126</sup>.

En 1975, año Internacional de la Mujer, un ejemplo de esperanzador reconocimiento hacia las compositoras fue el que se produjo cuando el Gobierno del Estado de Michoacán realizó un homenaje dedicado a la compositora mexicana Gloria Tapia (1927), la cual fue nombrada promotora nacional de actividades musicales. Organizó una serie de ciclos de conciertos que se llevaron a cabo en la Secretaría de Recursos Hidráulicos con la participación de destacadas intérpretes como la soprano Irma González (1922)<sup>127</sup>.

Durante ese mismo año de 1975, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), organizó el Primer concurso de composición para las creadoras, bajo la dirección del compositor Fernando Catáño (1928) Coordinador Nacional de Música y Coros del IMSS. El jurado estuvo integrado por Blas Galindo, Antonio Tornero (1945), Carlos Vázquez (1945) y Humberto Sanoli, quienes declararon desierto el primer lugar, cuyo Premio ascendía a \$ 20, 000 pesos. El segundo fue otorgado a la compositora Alicia Urreta quién rechazó el premio<sup>128</sup>. Para revocar la decisión del jurado Fernando Catáño habló con Griselda Álvarez, jefa de bienestar social del IMSS, sin éxito alguno<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> *Orquesta Sinfónica de México*. México, Programa de mano, 16 XX Temporada, 26 y 28 de septiembre de 1947.

<sup>125</sup> GRIAL, Hugo: *Músicos Mexicanos*. México, Editorial. Diana [1ª ed. 1965], 1970.

<sup>126</sup> COLMENARES, Octavio: *Compositores mexicanos*, México, 1971.

<sup>127</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>128</sup> *Primer concurso para composición de compositoras y latinoamericanas. Convocatoria*. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1975.

<sup>129</sup> ARMIJO, Leticia: *Hombres verdaderos*, entrevista inédita con Fernando Catáño, México, 2007.

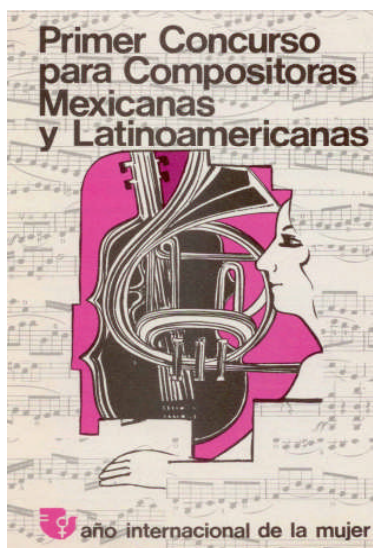


Ilustración N°1. Primer concurso para compositoras mexicanas y latinoamericanas

Aunque el Año Internacional de la Mujer ponderó el reconocimiento hacia las compositoras, predominó una sutil resistencia del medio medios musical masculino como lo confirma el citado concurso. Esta resistencia es también confirmada por el testimonio de Esperanza Pulido con respecto a las casas editoras, que se negaban a publicar la obra de las compositoras bajo el argumento de que las obras compuestas por mujeres eran obras menores<sup>130</sup>.

En mi opinión, no existen razones musicales que justifiquen la ausencia de la obra de las compositoras mexicanas dentro de las fuentes documentales. Probablemente, como Esperanza Pulido mencionó en su libro<sup>131</sup>, tanto las casas editoras de música como la crítica musical consideraban que las obras compuestas por mujeres eran obras menores.

Llama la atención el tardío reconocimiento en México de la obra de las compositoras del ámbito europeo. Tal es el caso de Mariane Martínez (1744-1812), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Wieck (1819-1896), por mencionar a algunas<sup>132</sup>. Por ejemplo, la *Obertura* de Fanny Mendelssohn y la *Sinfonía* de Mariana Martínez se estrenaron en México en 1998 por la Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo bajo la batuta de la primera

<sup>130</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 41.

<sup>131</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>132</sup> *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Sandie, Julie Ann- samuel, Rhian (ed.). Macmillan, First American Editions Published, 1994.

Directora de Orquesta graduada en el Mozarteum de Salzburgo, la mexicana Isabel Mayagoitia (1962-2003)<sup>133</sup>. Por otra parte, el *Concierto* para piano de Clara Wieck fue estrenado en 1999<sup>134</sup> durante la Segunda Temporada de Conciertos de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, bajo la dirección de Enrique Barrios<sup>135</sup>.

La música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que ésta ha sido objeto a través de la historia que por causas internas como la calidad musical de su obra.

A partir de la década de los 80 la participación de las mujeres en los talleres de composición, en el Foro Internacional de Música Nueva y en los concursos de composición fue en aumento. Así lo confirma la participación de la compositora Lilia Margarita Vázquez (1955) en el concurso de composición "José Pablo Moncayo" organizado por el Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>136</sup>. Por ello, los trabajos de las mujeres comienzan a ser incluidos en boletines, catálogos, enciclopedias y diccionarios de música<sup>137</sup>.

Por su parte, el terreno de la musicología y de la crítica musical no fue ajeno del todo a las mujeres. Existen antecedentes como el de Alba Herrera y Ogazón (1885-1903) que en 1920 publicó el libro *Puntos de vista: un ensayo de crítica*<sup>138</sup> y el de la propia Esperanza Pulido.

En esta misma década las investigaciones de musicólogas comienzan a proliferar<sup>139</sup>. Un ejemplo son los títulos publicados por las investigadoras Yolanda Moreno<sup>140</sup> y por

---

<sup>133</sup> *Organización Filarmónica de México*. México, Programa de mano, Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo, Concierto inaugural, Salón Constelaciones del Hotel Nikko, 9 de junio de 1998.

<sup>134</sup> *La música y grandes acontecimientos del siglo*. México, Programa de la II Temporada de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, 1999.

<sup>135</sup> , "La liberación de la mujer". En: *La música y grandes acontecimientos del siglo XX*. México, volante publicitario, Programa III 8 de julio 1999.

<sup>136</sup> *Boletín informativo*, México, CENIDIM, Junio de 1982.

<sup>137</sup> Otras fuentes en donde se incluye esta información son los programas de mano del *Foro Internacional de Música Nueva* organizado por el CENIDIM, a partir de 1980.

<sup>138</sup> HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *Puntos de vista: un ensayo de crítica*. México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.

<sup>139</sup> cfr. los artículos de Clara Meierovich en la revista *Heterofonía*, n° 19, 22 y 23.

<sup>140</sup> De entre su producción destacan *Rostros del Nacionalismo*.

Ángeles González y Leonora Saavedra<sup>141</sup>. Este último incluye una entrevista con la compositora Alicia Urreta, con la española Rosa García Ascot y con la uruguaya Rocío Sanz (1934-1903), éstas dos últimas afincadas en México.

Por otra parte, la compositora estadounidense Jeannie Paul, directora de The International Congress on Women in Music, fundado en Los Ángeles California en el año de 1982, realiza en México del 22 al 25 de marzo de 1984, el *Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música* en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y el Estado de Zacatecas. Se reunieron compositoras, musicólogas y educadoras para discutir los logros de las mujeres en la música en el pasado. Se llevaron a cabo conciertos, conferencias y la exposición de Partituras Contemporánea de Mujeres bajo la custodia de Jeannie Paul<sup>142</sup>. Es importante destacar que en dicho evento participaron las compositoras mexicanas Gloria Tapia y Rosa Guraieb (1931) y la española María Luisa Ozaíta<sup>143</sup>.

En lo que a investigaciones se refiere, ese mismo año de 1984 Luis Alfonso Estrada (1951) elaboró el *Diccionario de Compositores mexicanos del siglo XX* en el que incluye a las compositoras Lucía Álvarez, Marta García Renart (1942), Rosa Guraieb, Rocío Sanz, Alicia Urreta, Marcela Rodríguez y Lilia Margarita Vázquez<sup>144</sup>. Asimismo, Julio Estrada coordinó la colección titulada *La música de México*. El volumen IV, que se refiere a la música mexicana del Periodo Contemporáneo, menciona a las compositoras Rocío Sanz, Marta García Renart, Alicia Urreta y Marcela Rodríguez<sup>145</sup>. En 1989, el *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto S. C.*, sólo incluye a la compositora Alicia Urreta<sup>146</sup>.

---

<sup>141</sup> GONZÁLEZ, Ángeles- SAAVEDRA, Leonora: *Música Mexicana contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>142</sup> *Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música*. México, Programa de mano, Palacio de Bellas Artes, del 22 al 25 de marzo de 1984. Agradezco a la compositora española María Luisa Ozaíta por haberme facilitado los programas del Congreso.

<sup>143</sup> ARMIJO, Leticia: "Mujeres en el arte a fin de milenio". En *Fem*. México, Octubre, año 23 n° 199, 1999, p. 36.

<sup>144</sup> ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*, manuscrito inédito, INBA, México, 1984.

<sup>145</sup> *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto, S. C.* México, 1989.

<sup>146</sup> ALCARAZ, José Antonio: "Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música mexicana". En *La música de México, I. Historia, Periodo contemporáneo (1959 a 1980)*. Julio Estrada (ed)., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1951, p. 143-146.

A finales de los 80 y principios de los 90 este cambio comienza a extenderse al campo de la crítica musical en donde el trabajo de las compositoras, comienza a ser tomado en cuenta. Esto lo podemos observar en las entrevistas realizadas por Aurelio Tello (1951) a Ana Lara y a Hilda Paredes (1957)<sup>147</sup>.

En 1994 la compositora Leticia Armijo<sup>148</sup> funda El Colectivo de Mujeres en la Música A. C., con el cual realiza la serie radiofónica *Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres* (1995). Apoyada por Radio Educación de México *Murmullo de sirenas* transmitió 34 programas en torno a la labor de intérpretes, investigadoras, musicólogas y directoras de orquesta<sup>149</sup>.

Más tarde se integran a esta agrupación la compositora Claudia Herrerías (1962), la ya citada directora de orquesta Isabel Mayagoitia, la pianista Gabriela Rivera Loza (1970), Gabriela Pérez Acosta (1970) y la cantante Amparo Cervantes (1953).

Paralelamente, crean la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, bajo la dirección general de Leticia Armijo, de la Dra. Cecilia Piñero, por parte de España, y de la pianista Mercedes Estévez, por parte de Cuba<sup>150</sup>, la compositora Carla Lucero (1969), por parte de Estados Unidos y la socióloga Lucilla Di Rico, por parte de Italia.

En 1997 se publicó la obra póstuma de Yolanda Moreno, *Compositores mexicanos del siglo XX*. Es importante destacar que ésta incluye a un gran número de compositoras, entre las que se encuentra Graciela Agudelo cuyas obra han sido estrenadas por la Orquesta Filarmónica de la UNAM en los últimos años<sup>151</sup>. De la misma forma, Eduardo Soto Millán

---

<sup>147</sup> TELLO, Aurelio. "Compositores de fin de siglo. Ana Lara e Hilda Paredes", en *Bibliomúsica*, CENIDIM, n° 6, septiembre-diciembre, México, 1993, pp. 4 –30.

<sup>148</sup> RIVERA LOZA, Gabriela: *El Colectivo de Mujeres en la Música. Una perspectiva de género en la música*, artículo inédito, México, 2004.

<sup>149</sup> cfr. Fonoteca de Radio Educación de México.

<sup>150</sup> PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: "ComuArte en España". En: *Mujeres en el Arte en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de los encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en el Arte*. Leticia Armijo (compiladora). México, manuscrito inédito, 2006.

<sup>151</sup> *Orquesta Filarmónica de la UNAM*. México, Programa de mano, Temporada de Primavera, 25 y 27 de Mayo, de 1995.



publicó el primer volumen del *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, en el cual incluye a un número considerable de compositoras<sup>152</sup>.

Durante ese mismo año Leticia Armijo concluye la tesis de Licenciatura *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo*. Esta investigación con la cual recibió Mención honorífica, además de dar testimonio de las fuentes documentales en torno a la obra de las compositoras mexicanas, contrastar la escasa información existente en torno a su labor y realizar un estudio comparativo de la situación de las compositoras en México y en Viena, introduce el análisis musical de la obra musical de tres compositoras representativas del siglo XX. Igualmente incluye información de primera mano obtenida a través la entrevista con destacadas investigadoras especialistas en el tema como la pianista venezolana afincada en Viena Rosario Marciano (1954-1998), Catedrática del Conservatorio de Viena especialista en la obra de las compositoras austriacas. Brittie Ratz (1927), fundadora de la Orquesta de Mujeres de Viena y con la directora del Colectivo austriaco *Femmage* Manuela Schreinmaier, dedicado a la difusión de la obra de las mujeres en la música en Viena<sup>153</sup>.

Al año siguiente, en 1998, El Colectivo Mujeres en la Música A. C. firmó un convenio de colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes para la realización anual de Encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en la Música y en el Arte, en el marco de actividades del Día Internacional de la Mujer<sup>154</sup>, los cuales dieron cuenta de la labor artística de las creadoras en el campo de la música, artes visuales, danza, literatura, medios de comunicación, cine, gestión y promoción del arte. La convergencia de las diversas disciplinas del arte descansó en la creación del Seminario Internacional de Estudios de Género en el Arte, en colaboración con el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM y la Universidad Autónoma de Madrid, vistiendo al encuentro de un sentido académico.

---

<sup>152</sup> SOTO MILLÁN, Eduardo: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*. México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, Fondo de Cultura Económica, 1997.

<sup>153</sup> ARMIGO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 18 a 27.

<sup>154</sup> TELLO, Aurelio: "de encuentros y desencuentros". En: Revista *Tiempo Libre*, México, 1997, p. 30.

En cuanto a la publicaciones se refiere en septiembre de 1999 *El Colectivo de Mujeres en la Música A.C.*, impulsó la publicación de la obra inédita de las compositoras latinoamericanas a través de la editorial canadiense ARLA Music Publishing Company, dirigida por la pianista Alicia Romero (1970)<sup>155</sup>, publicando la obra de las compositoras mexicanas Graciela Agudelo, Lucía Álvarez, Gabriela Ortiz (1962), María Granillo (1962), Leticia Armijo, Cecilia Medina (1958), Claudia Herreras (1962) y Mariana Villanueva (1964), presentadas en el contexto de los encuentros que celebra *El Colectivo de Mujeres en la Música A. C.* en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes<sup>156</sup>. En el año 2002, éste colectivo impulsa la creación de la primera editorial de música de mujeres en España Punto F, dirigida por Marian Yélamos, quién publico la obra didáctica de la compositora cubana María Matilde Alea (1928-2006)<sup>157</sup>.

En el año 2000 la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Diemecke, incluye en su programación el estreno de la obra musical de las compositoras Alma Malher, Fanny Hensel Mendelssohn, Leticia Armijo y María Granillo, entre otras, dentro de sus programas regulares de concierto<sup>158</sup>.

A partir del año 2001 la mencionada coordina ComuArte, realizará una serie de encuentros en los que la música tendrá una especial significación. Así, en el 2001 se celebró el primer *Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte* en la Ciudad de México; en 2002 el segundo en la Casa de América (Palacio de Linares) y la Universidad de Alcalá de Henares en España; en 2003 el tercero en la Ciudad de México, encuentro en el cual se firmó un Convenio con el Instituto Canario de la Mujer dirigido por Rosa Dávila Mamely para la celebración del V en las Islas Canarias en el 2005<sup>159</sup>; en 2004 el cuarto en la Ciudad

---

<sup>155</sup> GAMBOA, Nicolás: "Editorial canadiense lanza serie de música de compositoras contemporáneas". En el periódico *Uno más uno*, México, sábado 18 de Septiembre de 1999, p. 34.

<sup>156</sup> BAUTISTA, Virginia: "Ofrecen obras inéditas de compositoras". En: periódico *Reforma*, Cultura, México, jueves 23 de Septiembre de 1999.

<sup>157</sup> ALEA, María Matilde: *Miniaturas rítmicas #3*, Madrid, Punto F Ediciones Musicales, 2003.

<sup>158</sup> VARGAS, Ángel: " Por segunda vez consecutiva la Sinfónica Nacional comienza su temporada con Malher". En: periódico *La Jornada*, Cultura, México, viernes 19 de Mayo de 2000, p. 37.

<sup>159</sup> "Firmaron convenio la UNAM, ComuArte e Islas Canarias". En: periódico *Excelsior*, México, viernes 14 de marzo de 2003, p. 3-C

de la Habana, en Cuba<sup>160</sup>; el en 2005 el quinto que fue acogido por el Municipio de Agüimes en las Palmas de la Gran Canaria en España<sup>161</sup>; en 2006 el sexto en la Ciudad de México y el Conservatorio de Barakaldo en Bilbao, en España; y en el 2007 el séptimo se enmarca en la Ciudad de México, Madrid y Almagro en España.

Uno de los avances reconocidos internacionalmente durante éstos encuentros es el hecho de que las instituciones de México, España y Cuba se hayan sumando de forma decidida a los encuentros que además de difundir la obra de las creadoras, quienes han sido históricamente marginadas, se ha propuesto la transformación de su realidad analizado su problemática desde un punto de vista académico. Lo anterior confirma la importancia de los grupos autónomos de mujeres de mujeres en la música que, al igual que en España y la internacionalización de un movimiento de mujeres en la música el cual ha rebasado las fronteras ideológicas y políticas de los países.

Por otra parte y como mencioné en la “Introducción” de éste trabajo, merece especial atención la investigación de Clara Meierovich porque documenta la historia de las compositoras mexicanas. Su obra, *Mujeres en la composición musical de México*<sup>162</sup> ofrece un panorama general de la composición femenina en el ámbito europeo y estadounidense, pero profundiza en la labor musical de las compositoras mexicanas del siglo XX a través de la entrevista oral.

En mi opinión, en los testimonios de las compositoras mexicanas entrevistadas por Clara Meierovich, destacan los principales problemas de la composición musical femenina, como el hecho de adjudicar a su música categorías atribuidas al género, la desigualdad en su formación musical y la escasa conciencia de género que aún prevalece en muchas ellas.

A nivel histórico, Clara Meierovich da a conocer información de primera mano sobre Guadalupe Olmedo (1856-1896), da noticia de compositoras del siglo XX como Leonor Boesch (1912) y Julia Alonso (1881-1977) y hace mención de la existencia del catálogo de la

---

<sup>160</sup> GARCÍA BERMEJO, Carmen. “Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte”. En: periódico *El Financiero*, México, martes 9 de marzo, 2004. p. 47.

<sup>161</sup> MOROTE MEDINA, Cira: “Agüimes acoge un encuentro de internacional de mujeres en el arte”. En: periódico *La Provincia/Diario de las Palmas*, España, martes 29 de marzo de 2005. p. 60.

<sup>162</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op cit.*

Casa Musical Wagner y Levin que la investigadora Consuelo Carredano le facilitara y el cual contiene información sobre 22 compositoras mexicanas de las que hasta el momento no se tenía noticia como, por ejemplo, María Fajardo, Josefina Senet y Elisa Pinedo.

También profundiza en torno a aquellas que han sido poco consideradas en la vida musical de México a pesar de la buena factura de su obra, como es el caso de Rocío Sanz.

Otra investigación que igualmente merece especial mención es la de Roberto García Bonilla *Visiones Sonoras*<sup>163</sup>, que reúne 42 entrevistas con personalidades del medio musical del México del siglo XX. Su importancia reside en brindar a las compositoras, intérpretes e investigadoras el lugar que merecen dentro de la cultura nacional.

En el terreno de la música antigua destaca la investigación de la historiadora Josefina Muriel (1918), *Cultura femenina novohispana*<sup>164</sup>, ya que en ella hace mención de la creación musical femenina dentro de los conventos de México. Asimismo, Muriel donó al Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM la documentación relativa a la creación de la primera escuela de música para mujeres<sup>165</sup>.

Igualmente han proliferado un importante número de artículos acerca de las compositoras mexicanas a nivel internacional, como podemos confirmar en el artículo “On Women Composing in Latin America” de Graciela Paraskevaídis (1940)<sup>166</sup>. Sin embargo, y a pesar de tratarse de un artículo especializado en el tema, únicamente menciona a Ángela Peralta, María Grever, Consuelo Velázquez, Ana Lara, Gabriela Ortiz y Mariana Villanueva (1964).

Estas últimas publicaciones nos confirman que el reconocimiento a la actividad de las compositoras ha ido en aumento en los últimos años y que recientemente se ha producido un cambio generalizado dentro de la comunidad de músicos de concierto que ha favorecido tanto la participación de las compositoras dentro de la vida cultural de nuestro

---

<sup>163</sup> GARCÍA BONILLA, Roberto: *Op. cit.*

<sup>164</sup> MURIEL, Josefina: *Cultura femenina novohispana*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

<sup>165</sup> CHAVARRÍA, Rosa María: "Fortalece Históricas sus áreas de investigación". En *Gaceta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, n° 3, 2000, pp. 2-3.

<sup>166</sup> PARASKEVAÍDIS, Graciela: “On Women Composing in Latin America”. En: *New World Music Magazine*, n° 10, Germany, september, 2000, pp. 8 a 13

país, como la difusión de sus obras. En este proceso intervienen varios factores: en primer lugar, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas como propias de su condición<sup>167</sup> como es la composición musical, participación en la que ha influido de forma determinante el movimiento feminista mexicano de los últimos años, facilitando la participación de las mujeres en todas las áreas del conocimiento humano; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical y, en tercero, la preocupación de las propias compositoras no sólo por componer sino también por difundir su trabajo.

En cuanto a las investigaciones de género en la música mexicana como hemos visto y mencionado en la introducción del presente trabajo podemos encontrar tres vertientes, la primera estudia las aportaciones de las mujeres en la música apoyada en las fuentes documentales como es el caso de Esperanza Pulido, la segunda que estudia la obra de las compositoras mexicana basada en las fuentes documentales y el testimonio de las compositoras en la que se enmarca la de Clara Meierovich y Roberto García Bonilla y la tercera que integra el análisis musical, corriente en la que se encuentra la de Leticia Armijo. Cabe señalar que existen investigaciones que tocan el tema de la mujer en la música de forma tangencial. En este sentido destaca de forma especial investigación de Miguel Bernal Jiménez y de Josefina Muriel.

Si establecemos un punto de comparación en torno a las investigaciones musicales de género en México y en España, podemos concluir que en ambos países existen tres vertientes de investigación en torno al tema. La primera, que se ha encargado de recuperar una genealogía de la participación de las mujeres en la música desde un punto de vista biográfico, la segunda que integra las aportaciones del campo de ciencias sociales y del movimiento feminista como factores que ha impulsado el rescate de su obra y el desarrollo de una teoría feminista de la música y la que integra el análisis musical. Dichas vertientes nos ofrecen nuevos elementos de interpretación para el estudio de la obra musical de las compositoras.

---

<sup>167</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 15.

Como hemos visto en la historia de la música mexicana del siglo XX, los artistas se han agrupado para dar a conocer su obra, representar corrientes estéticas o ideas vanguardistas como el “Grupo de los Cuatro” integrado por Chávez, Galindo, Contreras y Ayala, o el grupo “Nueva Música de México”<sup>168</sup>. De esta misma forma las mujeres en la música en España y en México, han generado el surgimiento de grupos autónomos de mujeres en la música, los cuales han creado foros especiales para la difusión, rescate y revalorización de su obra que se han vinculado con las universidades para la creación de programas de estudios de género en los últimos años, generando el soporte teórico para la creación de políticas a nivel nacional e internacional. En contraposición a éstos logros, el feminismo siendo una de las principales revoluciones del siglo XX, ha despertado consigo reacciones encontradas como la Marcha de los hombres por la dignificación del orgullo masculino encabezada por Lorenzo de Firenze, autor de libro *La conspiración feminista* y líder de la agrupación Circulo Masculino<sup>169</sup>, en México.

El movimiento de mujeres en la música, como el feminismo, ha dejado al descubierto que la misoginia no es un mal privativo de los varones, ya que existen compositoras que aseguran que la discriminación no existe para las ellas como lo hemos visto en los testimonios recogidos por la musicóloga Clara Meierovich, poniéndose en contra de sus propias colegas como señala Anna Bofill.

Estas mujeres, según Judit Feterry, han sufrido un proceso de “inmasculinisation” (masculinización), es decir, que han adoptado el punto de vista de los hombres y se han identificado en contra de las mujeres<sup>170</sup>.

Esta marginación, también ha sido padecida por gran parte de los propios compositores latinoamericanos quienes en su mayoría, están ausentes de las fuentes documentales siendo su obra apreciada escasamente, como documento exótico. En cuanto a la estética musical de las compositoras mexicanas, como marco para la comprensión de la figura de Graciela Agudelo, como hemos visto aunque existen

---

<sup>168</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p 58.

<sup>169</sup> MUÑOZ RÍOS, Patricia: “Marcha de los hombres por la dignificación del orgullo masculino”. En: Periódico *La Jornada*, México, 21 de marzo de 2005.

<sup>170</sup> BOFILL, Anna: *Op. cit.*, p 56.

compositoras desde el período virreinal, comenzaré por hablar de aquellas cuyas obra musical escrita se conserva.

Durante el siglo XIX destaca la cantante, arpista, pianista y compositora Ángela Peralta, apodada el Ruiseñor mexicano, cuyo talento musical la llevo a conquistar importantes escenarios como la Ópera de Milán, se distinguió por abordar la música de salón componiendo diversas canciones y obras para piano enmarcadas dentro de la estética musical de la época y publicadas bajo el nombre de *Álbum musical*<sup>171</sup>.



Ilustración N°2. *Album musical* de Ángela Peralta

Guadalupe Oleado de la Lama, originaria de la Ciudad de Toluca, la pianista y compositora, estudio en el Conservatorio Nacional de Música con Melesio Morales. Dentro de sus obras destacan la *Obertura a grande orquesta* y el Cuarteto de cuerdas mexicano, el más antiguo que se haya localizado en México. Algunas de sus obras fueron publicadas en Alemania y en Italia. Por ser la primera compositora mexicana de música mexicana de concierto la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica Mexicana le otorgó una medalla de plata y un reconocimiento, como Melesio Morales o Franz Liszt (1811-1886), quien también había sido nombrado miembro y cuyo diploma se encuentra actualmente en el Museo Liszt en Weimar<sup>172</sup>. Su cuarteto de cuerdas fue grabado por primera vez en el 2003 por el Cuarteto

---

<sup>171</sup> PERALTA, Angela: *Albúm musical*. Juan Montiel y Duarte (ed.), México, 1875.

<sup>172</sup> [http://sepiensa.org.mx/contenidos/olmedo/olmedo\\_1.htm](http://sepiensa.org.mx/contenidos/olmedo/olmedo_1.htm), 31 de enero de 2007, 18:43 hrs.

“Carlos Chávez” dirigido por el violoncellista Alain Durbecq, enmarcado dentro de la estética romántica.



Ilustración N°3. *Ildegonda* de Guadalupe Olmedo

Consuelo Velázquez originaria de Jalisco, fue una compositora, pianista, concertista y maestra de música, que estudió en el Conservatorio Nacional de Música, fue solista de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus composiciones de corte popular forman parte del repertorio de Liza Minnelli (1946), Frank Sinatra (1915-1998), The Beatles (1957-1970B y Plácido Domingo (1941), quienes incluyeron su célebre bolero *Bésame mucho*, el cual ha sido también la banda sonora de diversas películas. Fue diputada, presidenta de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos y vicepresidenta de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. El Consejo Panamericano, que reúne a las sociedades de autores de Latinoamérica, le otorgó el premio de la Compositora de América. En el 2004 recibió el Premio *Coatlicue* que otorga el Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y la Coordinadora



Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, presidiendo la fundación de la primera Sociedad Filarmónica de Mujeres en la Música “Isabel Mayagoitia”<sup>173</sup>.

Siguiendo con esta relación, como mencioné con anterioridad la española afincada en México Emiliana de Zubeldía se establece en Nueva York en 1930 en donde conoce a Augusto Novaro quién le transmite su teoría de los armónicos naturales, misma que aplicó en la construcción de escalas, acordes e inversiones en su obra para piano *Once tientos*, los cuales dedicó a Esperanza Pulido, en las *Cuatro canciones* para voz y orquesta y en el *Concierto* para piano y orquesta. También rescató a través de sus arreglos la música de los indígenas Seris, Yaquis y Mayas<sup>174</sup>.

Me parece importante destacar igualmente que la mencionada Esperanza Pulido incursionó también en la composición musical. Escribió dos obras para piano *Scherzino* y la *Danza michoacana*<sup>175</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de las compositoras iniciaron su formación académica tanto en el Taller Nacional de Composición, bajo la dirección de Blas Galindo, Héctor Quintanar, Federico Ibarra, Daniel Catán y Mario Lavista, como en prestigiados conservatorios, escuelas y universidades de música en el extranjero. Lo anterior les ha dado los elementos técnicos tradicionales de composición como de las corrientes dictadas por las vanguardias internacionales<sup>176</sup>. Tal es el caso de Rosa Guraieb, quién estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en el Conservatorio de Música de Beirut, inclinándose por el dodecafonismo de la escuela de Viena como podemos observar en la *Pieza cíclica* para piano.

Como hemos mencionado Gloria Tapia estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música. En sus obras combina las formas tradicionales con el serialismo

---

<sup>173</sup> VIII Encuentro Internacional-IV Encuentro Iberoamericano de mujeres en el Arte. *Mujer, diversidad cultural y exilio, Cuba-México*. México, El Colectivo Mujeres en la Música A. C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, Programa de mano, marzo de 2004.

<sup>174</sup> IX Encuentro Internacional-V Encuentro Iberoamericano de mujeres en el Arte. *Mujer, creación artística, marginalidad y educación, México-Islas Canarias*. México, El Colectivo Mujeres en la Música A. C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, Programa de mano, marzo de 2005.

<sup>175</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 56 a 69

<sup>176</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op cit.*, p. 98

estricto como podemos ver en su *Sonata* para viola y piano. Una aportación importante consiste en haber logrado establecer un paralelismo entre los elementos estructurales del *Allegro* de sonata y el nuevo lenguaje, utilizando series derivadas en lugar de las tonalidades que caracterizan las partes fundamentales del primer movimiento. Al establecer un paralelismo entre las formas musicales tradicionales y el serialismo rompe con la concepción existente, en ese entonces, de que el nuevo lenguaje no debía tener relación alguna con las formas musicales tradicionales<sup>177</sup>.

Destacan también por su brillante carrera como pianistas Alicia Urreta y Marta García Renarth. Como hemos dicho ya Alicia Urreta realizó estudios de composición electroacústica con Jean-Etienne Marie y Pierre Schaeffer en Francia, vinculando los elementos de la música electrónica con su talento como concertista ya que llegó a ser una de las pianistas más destacadas de su tiempo. Dentro de sus obras destaca *Arcana* (1891) para piano amplificado y orquesta, obra en la que despliega una interesante manejo de atmósferas atonales unido al dominio técnico del piano<sup>178</sup>. Fundó el Festival Hispano Mexicano de Música junto con el compositor Carlos Cruz de Castro en donde buscaron el estreno de las obras de compositores jóvenes y su vinculación con la danza<sup>179</sup>. Por su parte, Matha García Renath estudió composición en el Mannes Collage de Nueva York, bajo la dirección de Carl Shachter, Meter Simona y Paul Bear, se define así misma como una compositora ecléctica que emplea en sus obras, elementos expresivos diversos para referir el microcosmos de su yo afectivo<sup>180</sup>.

Lucía Álvarez, estudió piano y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, se ha distinguido por su música para cine, teatro y televisión, siendo acreedora del *Ariel* de Plata por la música de la película *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* de Ignacio Ortiz y el Premio *Coatlicue* otorgado por la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte y el Colectivo Mujeres en la Música A.C., en su estilo utiliza elementos

---

<sup>177</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, 92-93

<sup>178</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *Op. cit.*, p. 82

<sup>179</sup> PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras...* *Op. cit.* p. 37

<sup>180</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 46

impresionistas como podemos ver en *Enigma* (1992) para piano. En su música incidental para cine reconoce elementos de otras músicas como la *tropical* y el *jazz*<sup>181</sup>.

Ana Lara estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en la Academia de Música de Varsovia en Polonia, se inclina por la simplificación de elementos, transparencias de texturas y contrastes<sup>182</sup>, como podemos observar en *Pegaso* (1991), para clavecín.

Como mencioné anteriormente, a Marcela Rodríguez se ubica dentro de la corriente minimalista. Con formación como guitarrista en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, desarrolla su técnica a través de la repetición de motivos, células rítmicas y melódicas<sup>183</sup>, tal y como podemos observar en su ópera *La Sunamita* (1991).

Lilia Margarita Vázquez realizó estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música, en el Taller de Composición dirigido por Federico Ibarra en el CENIDIM, con Franco Donatoni en Avignon Francia y con Iannis Xenakis en la Sorbona de París I, representa una etapa de transición entre las técnicas de composición occidentales y la creación de una técnica propia. De hecho en sus primeras obras la compositora reconoce claras influencias de compositores como Bártok o de alguna técnica específica como la bitonalidad. En *Playa de anónimas ondas* (1990), para soprano y dos guitarras, desarrolla la superposición de elementos rítmicos, melódicos y armónicos. El texto tendrá una función estructural, rítmicamente hace uso simultáneo de diferentes valores rítmicos los cuales serán constantemente modificados a través de la adición de un nuevo valor. Esta técnica será llamada por la compositora: *sistema de adición rítmica*. Asimismo, dentro de una gramática propia, hace uso de un elemento de la música tradicional mexicana como es la alternancia de los compases de 3/4 y 4/4. En el aspecto melódico tenemos el uso de grupos de sonidos han sido seleccionados por su color y efecto de tensión o distensión. Dichos grupos son denominados por la compositora *Constelaciones interválicas*. También hace uso simultáneo de acordes de diferente tonalidad, que técnicamente se derivan de la bitonalidad pero, al no estar enmarcados en una tonalidad específica, podríamos

---

<sup>181</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 45

<sup>182</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 47

<sup>183</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 48

denominarlos como poliacordes<sup>184</sup>.

Hilda Paredes por su parte, con estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en el Guildhall School of Music and Drama y el Royal School of Music de Londres en Inglaterra, María Granillo y Gabriela Ortiz, se ubican también dentro de una corriente ecléctica. La obra de Hilda Paredes se caracteriza por una ligereza, invención melódica, timbres texturas y equilibrio de planos<sup>185</sup>. En ellas discrimina el elemento expresivo requerido para articular un discurso en donde emplea patrones rítmicos muy largos, inclinándose por el diseño de estructuras bien articuladas<sup>186</sup>. María Granillo, combina de forma no ortodoxa elementos técnicos diversos de acuerdo a las necesidades expresivas de cada una de sus obras como el serialismo, construcción de escalas y acordes propios, el uso de elementos de la composición tradicional como la escala cromática y la recuperación de otras músicas como el *tango*. Tiene interés por elaborar melodías y construir frases, así como por mantener un pulso rítmico, cuestión que la aleja del serialismo integral o de las escuelas de la Nueva complejidad. En sus obras se percibe claramente una sensación de tonalidad creada por notas repetidas, pedales y acordes. Estos elementos de repetición le dan unidad a sus obras, como podemos ver en *Asaselo* para quinteto de metales<sup>187</sup>. El uso que la compositora hace de sus propios diseños tanto melódicos como armónicos se acerca a lo que Rudolph Reti llamaría organización de nuevas tonalidades o pantonalidad<sup>60</sup>. Gabriela Ortiz, por su parte denomina a su técnica como “una especie de reciclaje”, en el que integra elementos diversos de la música tradicional y occidental europea<sup>188</sup>, como podemos observar en *Huitzil* (1989) para flauta de pico.

La compositora Leticia Armijo despliega como directrices de su obra la búsqueda de la expansión de la tonalidad, construcción de escalas y acordes propios y formas melódicas y rítmicas reconocibles basadas en su experiencia como intérprete de la música

---

<sup>184</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>185</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 48

<sup>186</sup> ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 64

<sup>187</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 48

<sup>60</sup> Reti., Rudolph: *Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1965.

<sup>188</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 48

tradicional latinoamericana. Otro recurso fundamental de su obra es la voz humana como solista, ensambles, coro a capella o combinada con medios electroacústicos como en *Por dentro* para voces y computadora. Ha abordado la música orquestal para danza y cinematografía<sup>189</sup>.

Por su parte, Claudia Herrerías, que estudió en la Escuela Nacional de Música y en el Meistersinger-Konservatorium de Nürnberg, construye su lenguaje en base a motivos melódicos que articula modularmente, simplificando elementos y agotando sus posibilidades como podemos ver en *Preludio a lo Impredecible* (1992), estructurada con siete motivos basados en las notas do<sup>#</sup>-re<sup>#</sup>-mi-fa-sol<sup>b</sup>-la-si, siete motivos que se presentan repetidamente a lo largo de la obra con variantes tímbricas, de registro, ornamentación, dinámica y ataque<sup>190</sup>.

Cecilia Medina estudió composición con Juan Trigos quién, como hemos dicho ya, difundió en México la técnica dodecafónica de Franco Donatoni la cual ha sido combinada con elementos del *jazz* como podemos ver en su obra *Impulsos* (1996) para flauta, oboe, clarinete y piano<sup>191</sup>.

Alejandra Odgers (1970), estudió composición y oboe en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y la maestría y el doctorado en la Universidad de Montreal. Su carrera como intérprete le ha dotado de una rica técnica instrumental que podemos apreciar en el quinteto de metales *Yaa* (1995) y en el *Concierto* (2005) para clarinete bajo y orquesta<sup>192</sup>.

Dentro de la estética de las compositoras de fin de siglo podemos identificar dos corrientes: la primera marcada por un eclecticismo polifacético en la búsqueda de un lenguaje propio creado a través de la expansión de la tonalidad, la elaboración de materiales, la integración de elementos de otras músicas como la tradicional de México, Latinoamérica, del Caribe y de géneros como el *Jazz*, la *Cumbia*, la *Samba Brasileña* y el *Tango*, técnicas que se encuentran presentes en la música de Graciela Agudelo, Ana Lara, Hilda Paredes, Lilia Vázquez, Lucía Álvarez, Leticia Armijo, María Granillo, Gabriela Ortiz, Alejandra

---

<sup>189</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 44 a 46

<sup>190</sup> *IX Encuentro Internacional- V Encuentro Iberoamericano de mujeres en el Arte...*, *Op. cit.*

<sup>191</sup> *Tree Modern Ensembles by Composers*, Women Composers Collections, Arla Music Publishing Company, Edited in Canadá-Pinted in México, 1999. p 1

<sup>192</sup> ODGERS, Alejandra: *Concierto para clarinete bajo y orquesta*. Montreal, partitura inédita, 2004-2005.

Odgers y la obra minimalista de Marcela Rodríguez, destacando en el campo de la cinematografía la obra continuamente galardonada de Lucía Álvarez. Esta preocupación por la integración del elemento latinoamericano en opinión del compositor chileno Juan Orrego-Salas, es una constante preocupación por la recuperación de elementos relacionados con sus propios ambientes culturales y costumbres musicales nativas, rasgo que define la música latinoamericana en la actualidad<sup>193</sup>.

En la segunda corriente que apunta hacia la complejidad derivada del serialismo, se encuentra parte de la obra de Rosa Guraieb, Gloria Tapia y María Granillo. Más adelante el serialismo integral introducido por Franco Donatoni y Juan Trigos en México es retomado por Cecilia Medina en la elaboración de su lenguaje compositivo. Otra vertiente de la complejidad con principios derivados del seriales es representado por la obra de Claudia Herrerías.

Después de este puntual panorama de las compositoras mexicanas del siglo XX, nos aproximaremos al terreno de la educación musical en México.

---

<sup>193</sup> ORREGO-SALAS, Juan. "Traditions, Experiments, and Change in Contemporary Latina America". En: *Latin American Music Review*. Austin, Texas, University of Texas, vol. 6, n° 2, Fall/Winter, 1985, p. 164.

## 2. 2 La educación musical en México

Me parece importante puntualizar algunos aspectos referentes a la educación musical en México desde el periodo prehispánico ya que existen elementos afines entre la música prehispánica y contemporánea los cuales son usados por la compositora Graciela Agudelo.

Como hemos visto en el capítulo anterior, durante el siglo XX la formación musical fue una constante preocupación en el medio educativo mexicano. Sin embargo, este interés no se limita a dicha etapa ya que hay noticia de su importancia en México desde el período prehispánico. Diversas fuentes dan constancia de ello. Por ejemplo, códices como el *Florentino*<sup>194</sup>, describen la instrucción musical que recibían los jóvenes en el Tepuchcalli. Asimismo, el mural de Bonampak<sup>195</sup> y las culturas indígenas actuales, nos muestran la importancia de esta práctica en Mesoamérica.



Ilustración N°4. Orquesta de músicos, detalle de los murales de Bonampak

En éste sentido, cabe destacar la serie de instrumentos que se conservan en el Museo Nacional de Antropología e Historia como las flautas dobles, triples y cuádruples, que demuestran el uso simultáneo de dos a cuatro voces; las flautas dobles de émbolo y los instrumentos hidráulicos como el *Llorón*, el uso del glissando; el *Teponachtli*, el uso de intervalos exactos y el arco musical, que sugiere la existencia de instrumentos de cuerda<sup>196</sup>.

<sup>194</sup> GUZMÁN BRAVO, José Antonio-NAVA GÓMEZ TAGLE, José Antonio: "La música mexicana". En: *La música de México, I. Historia I. Periodo prehispánico ( ca. 1500 a. C. -1521 d. C.)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1894, pp. 93 a 104.

<sup>195</sup> RIVERT, Paul. *Maya cities*. London, Elek Books, New Cork G. O. Putnam's sons, [1ª. Ed. Albert Guillot, 1964], 1962. Detalle de la portada: *Orquesta de músicos*, Murales de Bonampak, en Chiapas, México.

<sup>196</sup> *Museo Nacional de Antropología e Historia*, México.

Durante el Virreinato (1521-1821) la enseñanza musical fue impartida en los conventos y catedrales de México<sup>197</sup>.

El villancico se adoptó como forma musical en estos centros eclesiásticos para difundir la música culta. Muestra de ello es el interés mostrado por Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)<sup>198</sup> quien escribió entre 1667 y 1691 extensas colecciones de villancicos los cuales fueron musicalizados por compositores de la época como Antonio de Salazar (1650-1715).

Es importante subrayar que desde entonces existió gran interés por crear métodos y sistemas para la enseñanza de la música, como el *Manual de solfeo* que la Condesa de Paredes solicitó a la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz cuyos apuntes desgraciadamente están perdidos<sup>199</sup>.



Ilustración 5. Sor Juana Inés de la Cruz

El contenido del *Método de solfeo* de Sor Juana Inés de la Cruz fue descrito por ella en su poema *El caracol*, el cual sintetiza la teoría musical. Esperanza Pulido afirma que

---

<sup>197</sup> STEVENSON, Robert: "La música en la catedral de México. El siglo de la fundación". En: *Heterofonía*, México, CENIDIM, n° 100 –101, Enero-Diciembre de 1989, p.14.

<sup>198</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 22.

<sup>199</sup> *Ibidem*.



ocupaban a Sor Juana algunos de los problemas teóricos que años más tarde resolvería Juan Sebastián Bach (1685-1750) con el temperamento del teclado, entre otros. Desgraciadamente, y como ya hemos dicho, el método está perdido <sup>200</sup>.

De la música un cuaderno  
pedís, y es cosa precisa  
que me haga a mí disonancia  
que me pidáis armonías.

¿A mí, Señora, conciertos,  
cuando yo en toda mi vida  
no he hecho cosa que merezca  
sonarme bien a mí misma?

¿Yo arte de composiciones,  
reglas, caracteres, cifras,  
proporciones, cantidades,  
intervalos, puntos, líneas?

Quebrándome la cabeza  
sobre cómo son las sismas;  
si son cabales las comas;  
en qué el tono se divida;  
si el semitono incantable  
en número par estriba,  
a Pitágoras sobre esto,  
revolviendo las cenizas;...

si el punto de alteración  
a la segunda, se inclina  
más por que ayude a la letra  
que porque a las notas sirva;

si la voz, que (como vemos  
es cantidad sucesiva),  
valga sólo aquel respeto  
con que una voz, de otra, dista;...  
si a dos mensuras, es toda

---

<sup>200</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, pp. 22-23.

la música reducida;  
 la una, que mide la voz,  
 y la otra, que el tiempo mida;  
 si la que toca a la voz,  
 —o ya intensa, o ya remisa—  
 subiendo, o bajando, el canto  
 llano, sólo la ejercita;...  
 si la enharmónica, ser  
 a práctica reducida  
 puede, o si se queda ser  
 cognición intelectual;  
 si lo cromático el nombre  
 de los colores reciba  
 de las teclas, a lo vario  
 de las voces, añadidas,  
 y en fin, andar recogiendo  
 las inmensas baratijas  
 de calderones, guiones,  
 claves, reglas, puntos, cifras,  
 pide otra capacidad  
 mucho mejor que la mía,  
 que aspire en las catedrales  
 a gobernar las capillas;...  
 mas si he de decir verdad,  
 es lo que yo, algunos días,  
 por divertir mis tristezas,  
 di en tener esta manía,  
 y empecé a hacer un tratado,  
 para ver si reducía  
 a mayor facilidad  
 las reglas que andan escritas.  
 En él, si mal no recuerdo,  
 me parece que decía  
 que es una línea espiral,  
 no un círculo, la armonía;  
 y por razón de su forma,  
 revuelta sobre sí misma  
 la intitulé caracol,  
 porque esa revuelta hacía;  
 pero éste, está tan informe  
 que no sólo es cosa indigna  
 de vuestras manos, mas juzgo  
 que aun la desechan las mías;  
 por eso no os lo remito;  
 mas como el Cielo permita  
 a mi salud más alientos,  
 y algún espacio a mi vida,  
 yo procuraré enmendarlo  
 porque teniendo la dicha  
 de ponerlo a vuestros pies  
 me cause gloriosa envidia.

Ilustración 8. *El caracol*, Sor Juana Inés de la Cruz<sup>201</sup>.

Hasta el momento no se ha encontrado música compuesta por Sor Juana Inés de la Cruz quien, como hemos ya apuntado, escribió extensas colecciones de villancicos que fueron musicalizados por importantes maestros de Capilla como José de Loaysa y Agurto (c.1625) y el mencionado Antonio de Salazar (1650-1715). Su poesía sigue siendo hasta la

<sup>201</sup> *Ibidem*.

fecha fuente de inspiración de compositores y compositoras tanto en México como en otros países.

A partir del siglo XVI al XVIII la música fue cultivada en monasterios y conventos. En estos últimos las mujeres mostraron tener aptitudes para la música, así lo registra el *Auto* de Nicolaza Benítez, música y bajonera en el coro del Convento de San Joseph de García, cuyas facultades son avaladas por el Maestro de Capilla Antonio de Salazar<sup>202</sup>.

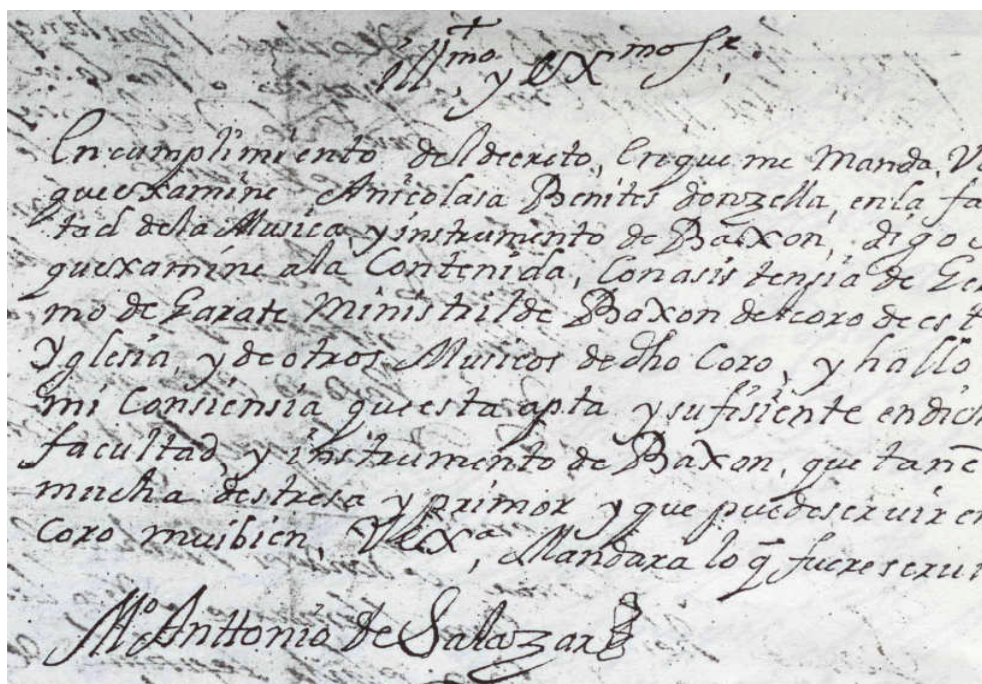


Ilustración 9. Auto de aptitudes de Nicolaza Benítez

Los monumentos y documentos históricos dan testimonio de la importancia que tuvo la música en las instituciones femeninas ya que dedicaban gran parte de su tiempo pues formaban parte de sus ceremonias religiosas. Socialmente era bien visto que una mujer supiera música e incluso las jóvenes eran eximidas del pago de dote en los Conventos con sólo el título de músicas<sup>203</sup>. Existe registro de un gran número de religiosas como Juana de

<sup>202</sup> *Auto de aptitudes de Nicolaza Benítez*. México, Archivo General de la Nación, Vol. 482, Exp.: BN40, manuscrito inédito, 1708.

<sup>203</sup> MURIEL, Josefina: *Cultura Femenina novohispana*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Historia Novohispana UNAM, n° 30, 1982, p. 485.

Santa Catarina (1588-1633), criolla colegiada en el Convento de Santa Catarina, quién se distinguió como cantante, interprete de diversos instrumentos, copista y compositora<sup>204</sup>.

En 1708 se fundó el Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, en la actual Ciudad de Morelia en Michoacán, con el fin de mantener y educar a las niñas huérfanas y pobres, lugar en donde se cultivó especialmente el arte musical. El Colegio contaba con una escoleta de música y, por la abundancia y calidad de las obras que contiene su Archivo Musical, se deduce que la práctica musical en estas instituciones era seria y prolífica formando parte del florecimiento de la música en Valladolid durante el siglo XVIII<sup>205</sup>.

A lo largo del siglo XIX la música fuera del ámbito religioso se cultivó en las Sociedades Filarmónicas<sup>206</sup>. En México existieron tres sociedades filarmónicas: la primera, fundada por José Mariano Elízaga (1786-1842) en 1825<sup>207</sup>, fue percusora del Conservatorio Nacional de Música (CNM). Dicha institución, que se creó en 1866<sup>208</sup> y fue la primera en América, estuvo inicialmente vinculada a la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Llaman la atención las palabras de Francisco Vitoria, presidente de la Junta de Gobierno de la Sociedad Filarmónica de México, precursora del Conservatorio Nacional de Música, el día de su fundación:

“...Quién va a sacar ventajas, mejorando su débil condición, es el bello sexo, proporcionándole una reacción decente en lo interior de su recogimiento, de desahogar su espíritu en los momentos que concluya sus afanes domésticos y adornando con tan bello arte las gracias naturales que distinguen a las mexicanas...”<sup>209</sup>.

El contenido de esta cita nos permite dimensionar las dificultades que enfrentaron las mujeres dedicadas a la música de entonces, especialmente aquellas cuyo desempeño profesional rebasó las expectativas del medio musical del momento.

---

<sup>204</sup> MURIEL, Josefina: *Op. cit.*, p. 486.

<sup>205</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Archivo Musical del Convento de las niñas de Santa Rosa de Santa María Valladolid*. Morelia, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 11 y 12

<sup>206</sup> DULTZIN, Susana: *Historia Social de la educación artística en México, (notas y documentos), La educación musical en México, (nivel profesional), Conservatorio Nacional de Música y Escuela Nacional de Música, Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación*. México, 1982, p. 4.

<sup>207</sup> DULTZIN, Susana: *op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>208</sup> DULTZIN, Susana: *op. cit.*, p. 17.

<sup>209</sup> DULTZIN, Susana: *op. cit.*, p. 5.

Los teóricos de la época preocupados por la educación musical de las mujeres se dieron a la tarea de escribir métodos de teoría musical para el uso del “bello sexo”, como el escrito por Felipe Larios en 1873<sup>210</sup>.



Ilustración 10. *Teórica de la música* de Felipe Larios

Como hemos dicho la pianista y musicóloga Alba Herrera y Ogazón, autora de varios libros<sup>211</sup> y colaboradora en diversas revistas y publicaciones musicales, impartió clases de Piano y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Nacional de Música<sup>212</sup>, al igual que Esperanza Pulido quién además de fundar la *Revista Heterofonía* sembró los cimientos de la carrera de musicología en el Conservatorio Nacional de Música<sup>213</sup>.

A partir de 1916 se cerró la SEP y el CNM formó parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Tras la huelga de estudiantes universitarios de 1929, que dio origen a la *Ley de Autonomía Universitaria*, el CNM, bajo la dirección de Carlos Chávez, volvió a formar parte de la SEP<sup>214</sup>.

<sup>210</sup> LARIOS, Felipe: *Teórica de la música*, México, Tip. De la V. é hijos de Murgía, Portal del águila de oro, 1873.

<sup>211</sup> cfr. Bibliografía.

<sup>212</sup> DULTZIN, Susana: *Op. cit.*, p. 56.

<sup>213</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 86

<sup>214</sup> DULTZIN, Susana: *Op. cit.*, p. 62.

La Escuela Nacional de Música de la UNAM se fundó en 1929 con el propósito de formar culturalmente a los músicos dentro del marco de las disciplinas universitarias para ejercer la docencia de las nuevas generaciones. El Conservatorio Nacional de Música se había encargado hasta el momento de formar músicos para el concertismo, pero sin una cultura universal completa<sup>215</sup>.

A la luz de las reflexiones en torno a la incorporación de la música en la Universidad que se discutieron en el seminario *La música en la Universidad. Problemas actuales de la educación musical en España* celebrado en la española Ciudad de Sevilla en 1969<sup>216</sup>, podemos valorar el avance que significó para México la creación de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, ya que se preocupó por la formación integral de sus egresados.

En 1947 la compositora española Emiliana de Zubeldía es invitada por la Universidad de Sonora a formar coros de estudiantes y funda la Academia de Música y Enseñanza del piano y solfeo. En 1948 cambia de residencia a Sonora, encargándose del coro universitario y a partir de 1950 de la creación de Conservatorio referido anteriormente. Por su intensa labor pedagógica en 1982 el teatro del Museo y Biblioteca de la Universidad de Sonora es bautizado con el nombre de “Emiliana de Zubeldía”<sup>217</sup>.

Asimismo, las mujeres han ocupado cargos directivos en los que han destacado como es el caso de la pianista y compositora Zoila Vadillo (1901-1985), quién fue Jefa de la Sección de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, Jefa de Música de la Escuela Normal de Maestros y profesora del Conservatorio Nacional de Música.

---

<sup>215</sup> DULTZIN, Susana: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>216</sup> VV.AA.: *La música en la Universidad. Problemas actuales de la educación musical en España*. Madrid, Cuadernos de actualidad n° 6, Decena de música en Sevilla, 1966, Dirección General de Bellas Artes, 1970, p. 102.

<sup>217</sup> *IX Encuentro Internacional- V Encuentro Iberoamericano de mujeres en el Arte...*, *Op. cit.*

Durante la segunda mitad del siglo XX destaca la obra pedagógica de la compositora Rocío Sanz, la cual ha sido publicada en la colección *Voz Viva de México* producida por Radio Universidad Nacional Autónoma de México<sup>218</sup>. Dan testimonio de la importancia de dichas producciones el compositor Julio Estrada y el pianista Luis Alfonso Estrada Rodríguez:

“La labor de *Voz Viva* de México ha sido ejemplar a la vez que única en el panorama del país. En la literatura, en música, al igual que en la vida de la Universidad, ha llevado a cabo una labor testimonial del más alto nivel gracias a la cual se ha podido rescatar y dar relevancia a una parte importante del quehacer cultural de México y Latinoamérica”<sup>219</sup>.

Es importante destacar la constante creación de métodos de enseñanza musical en México surgidos de la investigación como el mencionado *Método racional de solfeo*<sup>220</sup> escrito por Julián Carrillo el cual diseña un nuevo sistema de enseñanza musical cuyo principio propone el uso de grafías afines a las empleadas en la escritura. Para el entrenamiento auditivo inventa un teclado al que llamó *Carrillofono* y para el ritmo el *Carrillometro*<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> ESTRADA, Julio-ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: *Op. cit.*, p. 113.

<sup>219</sup> ESTRADA, Julio-ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: *Op. cit.*, p. 112.

<sup>220</sup> CARRILLO, Julián: *Método racional de solfeo (entonación y medida de los sonidos musicales)*. México D. F., Imprenta Universal, 1941.

<sup>221</sup> CARRILLO, Julián: *Op. cit.*, p. 5.



La Consagración de la Primavera. Stravinsky.

Ilustración N°6. Transcripción de un fragmento de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky con el Método de Julián Carrillo.

A pesar de su novedosa intención de simplificar el sistema de lectura musical, el mencionado método no tuvo eco. La principal aportación de Julián Carrillo en el terreno de la pedagogía ha sido la de incorporar el uso de microtonos en la composición musical

Como hemos dicho ya, la teoría de Augusto Novaro sirvió de fundamento para la afinación de pianos en el Conservatorio Nacional de Música y para el ideado de un sistema de composición musical creado por Emiliana de Zubeldía. Dicha teoría esta basadas en los armónicos naturales partiendo de la octava y su división.



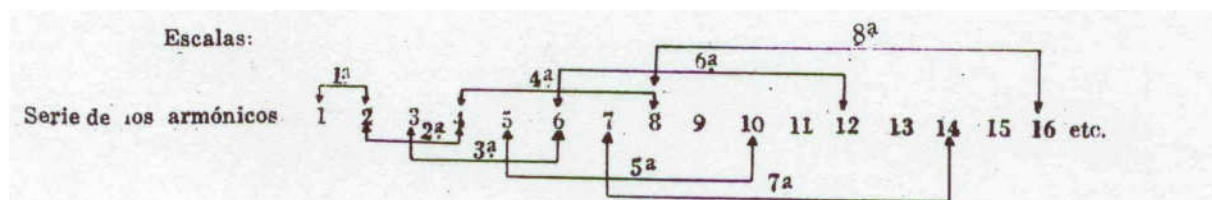


Ilustración N°7. Fundamento de la teoría de Augusto Novaro.

Otro importante pedagogo mexicano es César Tort (1929), quien ha sido fundador de talleres de educación musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en el Conservatorio Nacional de Música y del Instituto Artene<sup>222</sup>.

Como mencioné en el apartado “Panorama de la música mexicana del siglo XX”, además del CNM y de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en México existe una rica tradición musical que ha dado origen a la creación de coros, orquestas, escuelas y conservatorios de Música, los cuales se encargan de impartir la educación musical a nivel profesional, en su mayoría bajo el auspicio de las Universidades estatales como es el caso de la Escuela de Música de la Universidad de Chiapas.

En los últimos años, la pedagogía musical en México ha sido terreno de constante preocupación. Ejemplo de ello es la realización del *Festival Internacional de Educación Musical “Manuel M. Ponce”* (1982)<sup>223</sup>, del *Forum Panamericano de Educación Musical* celebrado en el 2002 por el Consejo Mexicano de la Música<sup>224</sup>, y del *IV Encuentro Latinoamericano de Educación Musical* (2003), estos dos últimos realizados en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Destaca también la formación de orquestas infantiles como por la Orquesta Sinfónica Infantil de México, que surge con la intención de crear en México una agrupación infantil con una formación técnica de excelencia<sup>225</sup>.

<sup>222</sup> SOTO MILLÁN, Eduardo: *Op. cit.*, p. 297.

<sup>223</sup> *Ier Festival Didáctico Manuel M. Ponce*. México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1982.

<sup>224</sup> *Forum Panamericano de Educación Musical*. México, Consejo Mexicano de la Música, 2002.

<sup>225</sup> *Orquesta Sinfónica Infantil de México*. México, Programa de mano, 4ª Gira Nacional, “Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso” de Graciela Agudelo, Sergio Ramírez Cárdenas: Director Artístico, Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes, 8 de agosto de 2003.

En torno al repertorio de la música infantil, destaca el rescate del investigador Vicente T. Mendoza (1894-1964), plasmado en su libro *Lírica infantil de México*<sup>226</sup>. El valor de ésta recopilación consiste en rescatar el repertorio de la música tradicional infantil, transmitida por tradición oral.

Por su parte, la obra musical del compositor Francisco Gabilondo Soler *Cri-Cri* (1907-1990), quién realizó sus estudios musicales en Viena y cuya música se transmitió en vivo a través de la radiodifusora XEW (1934-1961)<sup>227</sup>, merece especial atención. Las canciones de *Cri- cri*, compuestas y orquestadas por él mismo, además de retomar elementos de la música mexicana de diversas regiones, Latinoamérica, España y otras culturas poco difundidas como la oriental. En sus letras reflejan los problemas de la sociedad mexicana del momento como son el abandono, la pobreza, el racismo, el colonialismo y temas pedagógicos que facilitan el aprendizaje a nivel básico. En la actualidad las canciones de *Cri- cri* forman parte del repertorio obligado en escuelas y jardines de infantes en México.

En el terreno de la composición musical infantil, son muchos los ejemplos de música para piano, vocal, orquestal y de cámara que a lo largo del siglo XX se han escrito. Es de destacar la *Suite para flautas dulces sobre temas infantiles costarricenses* de Rocío Sanz<sup>228</sup>, *Tema y variaciones para orquesta juvenil* (1991) de Leonardo Velázquez<sup>229</sup> y la ya mencionada *Suite Aventuras. "Un pequeño diario desde el paraíso"* de Graciela Agudelo.

La reciente creación de maestrías y doctorados en pedagogía dentro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, dan un nuevo impulso al tema. Con ello, dicha escuela pasará a ser la actual Facultad de Música de la UNAM, unificando así el campo de la práctica musical, con el de los diversos campos del conocimiento humano convergentes que hacen de la música una ciencia.

A través de los foros anteriormente mencionados, la experiencia educativa de músicos y pedagogos de México y del mundo se ha difundido y actualizado, dando como resultado la

---

<sup>226</sup> MENDOZA, Vicente T. *Lírica infantil de México*, Lecturas Mexicana, n° 26, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

<sup>227</sup> Página en Internet: <http://www.mexicolindo.org.mx>, 25 de junio, 2001, 12: 37.

<sup>228</sup> SOTO MILLÁN, Eduardo: *Op.. cit.*, p. 362.

<sup>229</sup> SOTO MILLÁN, Eduardo: *Op.. cit.*, p. 342.

creación de nuevos métodos educativos como el de *Experiencias musicales para bebés* de Perla C. de Castaños<sup>230</sup> y el *Método GAM de iniciación musical para niños* de Graciela Agudelo, objeto en parte del presente trabajo.

---

<sup>230</sup> C. de Castaños, Perla: *Experiencias musicales para bebés*. México, Mundo impresos, 1990.

### 3. Graciela Agudelo

#### 3. 1 Biografía

Originaria de la ciudad de México, nace en 1945. Su madre era pianista y su padre poeta, mostrando interés y aptitudes para la composición musical. Inició sus primeras lecciones de piano con su madre y en 1963 ingresó en la carrera de piano en la Escuela Nacional de Música de la UNAM<sup>231</sup>. Fueron sus profesores de piano Leonor Boesh de Díez Barroso<sup>232</sup> y Manuel Suárez (1943-2003).

Inició sus actividades como profesora y pedagoga impartiendo el Método Yamaha, momento en el que conoció a su primer profesor de composición José Luis González. Entre 1970 a 1975 formó parte Taller Nacional de Composición del Conservatorio Nacional de Música período en la que dicho taller estuvo a cargo de Héctor Quintanar. También estudió con Mario Lavista<sup>233</sup>, Jean Etienne-Marie, Mario Fenninger (1959) y Julio Estrada.

En el año de 1996 fue Directora del Departamento de Difusión Cultural de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, de 2000 a 2001 de la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Centro Cultural Ollín Yoliztli, en donde diseñó los planes y programas de estudio del área de música.

Es autora de los libros *El hombre y la música*<sup>234</sup> y del *Método GAM de iniciación musical para niños*.

Su pasión por las letras la llevó a ser directora de la revista *Armonía* y de la revista cultural infantil *Letras de cambio*. Ha sido autora de numerosos artículos en publicaciones especializadas como las revistas *Pauta*, *Le magazine*, *La Gaceta*, *El Huevo*, *Letras de cambio* y *Armonía*<sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> Archivo académico de la Escuela Nacional de Música. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>232</sup> PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 45. (Los únicos datos que se conservan de esta compositora es que es originaria de Monterrey y que se graduó en 1912 en la Academia Virgil de New York),

<sup>233</sup> GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: "Agudelo, Graciela". En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Vol. I., Sociedad de Autores y Editores, 2000, p.103

<sup>234</sup> AGUDELO, Graciela: *El hombre y la música*. México, Editorial Patria, 1993.

<sup>235</sup> AGUDELO, Graciela: "Las percusiones". En: *Pauta*. México, n° 43, Julio-Septiembre de 1992, p. 91 a 93; AGUDELO, Graciela: "Las compositoras". En: *Pauta*. México, n° 47-48 Universidad Autónoma

Graciela Agudelo ha desarrollado una intensa actividad como promotora de la música. De 1990 a 1993 fue productora de la serie radiofónica *Hacia una nueva música* en colaboración con Radio UNAM. En 1989 fue miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Música Nueva y en 1996 fundó ONIX Nuevo Ensamble de México, dirigido por el flautista Alejandro Escuer (1963). En 1998 nombrada presidenta de la representación de México en el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO y en el 2004 Presidenta del Consejo de la Música de las Tres Américas, cargos que continúa desempeñando en la actualidad.

Como compositora y pedagoga ha sido merecedora de varias becas entre las que destacan la otorgada en 1970-1975 por el Instituto Nacional de Bellas Artes para formar parte del Taller de Creación Musical del Conservatorio Nacional de Música<sup>236</sup>; la otorgada en 1992 por Internationales Musikinstitut Darmstadt para asistir a los Cursos Internacionales de Música Nueva; la concedida en 1992-1993 por el Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA) para Creadores, intelectuales y artistas; la otorgada en 1992-1993 por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA para la edición del *Método GAM*. y el apoyo recibido en el año 2000 por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA para la producción del disco compacto *Cantos desde el confín*.

En 1993-1996 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) al que reingresa en 1997 y del que forma parte en la actualidad.

Su música se presenta con frecuencia en foros como el Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez”. Su catálogo incluye obras para instrumentos solistas, coro, orquesta de cámara y sinfónica, grupos de cámara y didácticas. Sus obras han sido interpretadas por destacadas orquestas, grupos y solistas como Salvador Torre (1956), Horacio Fraco (1963), Encarnación Vázquez, el trío *Neos* y la Orquesta Sinfónica Nacional

---

Metropolitana, Julio-Diciembre de 1993, pp. 143-161.; AGUDELO, Graciela: “Contemporaneidad: una posible complicidad creativa”. En: *Armonía*. México, nº 10-11, Escuela Nacional de Música de la UNAM, Enero-Junio de 1996, pp. 90-94.

<sup>236</sup> GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: *Op. cit.*, p. 103.

dirigida por Enrique Diemecke (1957). También han sido grabada y publicada por importantes editoriales tanto en México como en el extranjero<sup>237</sup>.

En lo que concierne a las fuentes documentales, su obra ha sido citada en enciclopedias como *Women encyclopedia of music composers*<sup>238</sup> editado por Jane Weiner Lepage; en diccionarios de música como el *Diccionario de compositores de música de concierto*<sup>239</sup> de Eduardo Soto Millán, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>240</sup>, en el *Latin Armerican Classical Composers. A Biographical Dictionary* de Miguel Ficher<sup>241</sup> y en *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*<sup>242</sup>; en compendios de historia de la música mexicana como la *Ediciones mexicanas de música. Historia y catálogo*<sup>243</sup> de Consuelo Carredano (1962) y en *La composición en México en el siglo XX*<sup>244</sup> de Yolanda Moreno Rivas; en revistas especializadas como *Bibliomúsica*<sup>245</sup>; y, entre otros, en los siguientes sitios de especial relevancia en Internet: American Composers Orchestra<sup>246</sup>, Newsletter of the International Hispanic Music Study Group<sup>247</sup> y ARLA Music Publishing Company<sup>248</sup>.

La obra de Graciela Agudelo ha sido citada en la tesis de licenciatura realizada por la pianista Beatriz Aguilar: *Seis compositoras mexicanas en la música contemporánea*<sup>249</sup>, en la realizada por la compositora y oboísta Alejandra Odgers *La música mexicana de cámara*

---

<sup>237</sup> cfr. Anexo II.

<sup>238</sup> LEPAGE, Jane Weiner: *Women Composers, Conductors and Musicians of the Twentieth Century: Selected biographies*. London, N. J., Scarecrow Press, inc. Metuchen, 1980, p. 322.

<sup>239</sup> SOTO MILLÁN, Eduardo: *Op. cit.*, Tomo I, p. 29-30.

<sup>240</sup> GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: *Op. cit.*, p. 103.

<sup>241</sup> *Latin Armerican Classical Composers. A Biographical Dictionary*. Miguel Ficher, Martha Furman Schleifer y John M. Furman (compiladores y editores). Maryland, Scarecrow Press, Lanham, 1996, p. 3.

<sup>242</sup> *The Norton Grove Dictionary of Women Composers*. Julie Anne Sadie and Rhian Samuel (ed.). Macmillan, First American Editions Published, 1994, p. 4.

<sup>243</sup> CARREDANO, Consuelo: *Ediciones mexicanas de música. Historia y catálogo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Información e Investigación Musical "Carlos Chávez" CENIDIM, 1994, p. 88.

<sup>244</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en ...*, *Op. cit.*, pp. 129-132.

<sup>245</sup> "Repertorio hemerográfico". En: *Bibliomúsica*, Revista de documentación musical, México, n° 6, Septiembre-Diciembre, 1993, p. 46.

<sup>246</sup> Página en internet: <http://www.americancomposers.org>, 13 de junio, 2004, 13:40.

<sup>247</sup> Página en internet: <http://www.dartmouth.edu/~hispanic/v1n1.html>, 25 de octubre, 2002, 18:50.

<sup>248</sup> Página en internet <http://www.arlamusic.com>, 4 de marzo, 1999, 14:50.

<sup>249</sup> AGUILAR, Beatriz: *Seis compositoras mexicanas en la música contemporánea*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 3-7.

*para oboe escrita en la segunda mitad del siglo XX*<sup>250</sup> y en la grabación de *Música mexicana para percusión solista*<sup>251</sup> de Alfredo Bringas (1958).

---

<sup>250</sup> ODGERS ORTIZ, Alejandra: *La música mexicana de cámara para oboe escrita en la segunda mitad del siglo XX*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 83-84.

<sup>251</sup> BRINGAS SÁNCHEZ, Alfredo: *Grabación de música mexicana para percusión solista*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 189.

### 3. 2 Pensamiento

Para una mejor comprensión del pensamiento musical de Graciela Agudelo me pareció importante incluir algunas opiniones de destacadas personalidades del medio musical mexicano, como la de la musicóloga Clara Meierovich, el compositor Julio Estrada y el ingeniero en sonido Humberto Terán, así como la opinión de la propia compositora recogida en una entrevista<sup>252</sup>, las cuales aparecerán bajo los siguientes epígrafes: A) las que se refieren a su obra musical; B) las que nos ofrecen su punto de vista en torno a la composición musical femenina y C) las que nos ilustran acerca de la educación musical en México y la génesis de su obra didáctica.

#### A) Su obra musical

Graciela Agudelo es una compositora ecléctica que hace uso de las técnicas de composición tradicionales heredadas de la música occidental, así como las vanguardias surgidas en la segunda mitad del siglo XX y del elemento folklórico latinoamericano tal como lo describe a continuación la musicóloga Clara Meierovich:

“La propuesta composicional de Graciela Agudelo se caracteriza por “un empecinamiento imaginativo y lúdico”. Sus composiciones se desenvuelven dentro de coordenadas de un gran lirismo expresionista y una esencia conceptual y espiritual latinoamericana”<sup>253</sup>.

Considero relevante citar las opiniones de Julio Estrada en torno a la obra de Graciela Agudelo, recogidas por la misma Clara Meierovich, ya que nos pueden ayudar a comprender la esencia de su creación sonora.

“No he escuchado nada en ella que sea experimental, más bien es experiencial”; “su experiencia imaginativa tiene personalidad”<sup>254</sup>.

Humberto Terán (1957), ingeniero en sonido del Instituto Nacional de Bellas Artes, ha teniendo a su cargo la grabación y sonorización de los conciertos de la Orquesta

---

<sup>252</sup> ARMIJO, Leticia: *Entrevista inédita a Graciela Agudelo*. México, 2003.

<sup>253</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 45.

<sup>254</sup> *Ibidem*.



Sinfónica Nacional, la Ópera de Bellas Artes así como importantes eventos a nivel internacional, entre las que destaca la sonorización de la Ópera de Millán, comentó en entrevista que Graciela Agudelo, durante la grabación de sus obras se caracteriza por buscar un efecto psicoacústico a través del movimiento circular de los intérpretes en la Sala Netzahualcóyotl, sala en la cual se realizaron dichas grabaciones, como es el caso de *Cantos desde el Confín* (1992). Otra de sus características como compositora era la de preferir siempre una versión que integrara a los intérpretes y la de firmar sus obras con su propio sello como intérprete, como es el caso de *A un tañedor* (1990) obra en la que ella misma interviene como percusionista<sup>255</sup>.



Ilustración 11. Humberto Terán, Juan Echevarría y Graciela Agudelo

Humberto Terán ha participado en la grabación y masterización de la producción discográfica de la mayoría de los compositores de música de concierto en las últimas tres décadas. Lo anterior, le ha permitido tener un acercamiento privilegiado con los compositores y compositoras mexicanas y sus ideales estéticos en el campo de la composición. Humberto Terán me informó que durante las producciones discográfica de Graciela Agudelo, la compositora puso el concepto final de sus obra en el transcurso de la grabación, a diferencia de la mayoría de los compositores y compositoras que concluía este

---

<sup>255</sup> ARMIJO, Leticia: *Entrevista inédita a Humberto Terán*. México, 2006.

proceso durante el trabajo con el intérprete, previo a la grabación como es el caso de Alicia Urreta y Mario Lavista<sup>256</sup>.

La audición del disco compacto de *Cantos desde el Confín* (1992) reporta el movimiento acústico de la mezzo-soprano Encarnación Vázquez quién camina circularmente viajando de una altavoz a otra. Lo anterior nos permite comprobar que Graciela Agudelo tiene un concepto de especialidad del sonido el cual manipula manualmente a través de la grabación, modificando el parámetro del paneo, concepto muy usado en la música electroacústica, cuyos resultados la acercan a los obtenidos a través de la manipulación electroacústica del sonido.

## **B) La composición musical femenina**

El tema de la mujer en la composición musical no le es ajeno a Graciela Agudelo ya que es autora del ensayo “Las mujeres compositoras”, publicado en la revista *Pauta*<sup>257</sup>, en el que describe la significativa participación de las mujeres en la historia de la música universal.

También son de interés las opiniones expresadas por la compositora en torno a la presencia de elementos musicales específicos en la creación musical femenina:

“Creo en nuestras hormonas, que son diferentes y que también intervienen en la composición, porque si las hormonas determinan para cada sexo una diferente voz, una diferente vellosidad en el cuerpo, una diferente patología, una diferente participación biológica en la creación, una diferente anatomía y estructura ósea, una diferente sensibilidad etc., no veo porqué, súbita y milagrosamente, inhiba su presencia y actividad cuando el individuo se pone a componer. Por tanto, si creo en una diferencia, pero que no es palpable y audible con inmediatez...”<sup>258</sup>.

Al respecto, en la entrevista que sostuve con la propia Graciela Agudelo, comentó lo siguiente:

---

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> AGUDELO, Graciela: “Las mujeres compositoras”. En: *Pauta*. México, n° 47 y 48, julio-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 143-160.

<sup>258</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, p. 64.

“...tenemos otra manera de sentir, de percibir, simplemente nuestra sensibilidad y hasta nuestra visión del mundo es diferente. Cuando plasmo una idea que proviene a su vez de un pensamiento filosófico también interviene el hecho de que somos mujeres y una filosofía de la mujer que tiene sus matices y diferencias con la percepción del hombre. Yo he escrito como mujer y lo que he plasmado en mis obras sea cual sea el origen de su inspiración de tipo estético, filosófico o que obedece a un aspecto técnico a nivel intelectual, ha intervenido mi ser mujer”<sup>259</sup>.

Para Graciela Agudelo existe una percepción propiamente femenina de la realidad, determinada biológicamente, la cual, sin ser obvia, también es plasmada en la creación musical. Lo anterior, significa que para ella sí existe una estética musical femenina.

Una vez ubicado el pensamiento de Graciela Agudelo, me centraré en su obra de carácter pedagógico, comenzando por el *Método GAM*.

---

<sup>259</sup> ARMIJO, Leticia: *Entrevista inédita con Graciela Agudelo*. México, septiembre, 2003. p. 1.

### **C) Graciela Agudelo y la necesidad de crear un método de enseñanza musical en México**

Desde muy joven Graciela Agudelo tuvo la oportunidad de impartir clases de educación musical para niños pequeños en edad pre-escolar. Esta experiencia le brindó herramientas para hacer un método que tomara en cuenta la psicología infantil, así como su espontaneidad, capacidad cognitiva y memorística. Por otra parte, en México no existían suficientes métodos, ni los idóneos para la educación musical de los niños mexicanos que tienen un entorno social y familiar muy diferente al de los niños europeos.

La compositora opina que existe una gran inconsciencia de lo que los niños absorben a través de los medios de comunicación y que la labor educativa se pierde porque las autoridades académicas y gubernamentales no han hecho una conjunción de lo que en términos generales podemos llamar educación. Ésta tendría que estar vinculada a la música, la ecología, etc. y a los contenidos de los programas que se transmiten a través de los medios de comunicación. En México la Secretaría de Educación Pública ha reducido la educación solamente a la instrucción escolar sin tomar en cuenta todas las esferas en donde el ser humano se esta educando de forma correcta o incorrecta.

La música que está de moda en la actualidad en México es un producto más para el consumo masivo. Esa es la cultura musical que vienen adquiriendo las jóvenes madres que son las principales transmisoras del conocimiento. Es por eso que es urgentísimo elaborar métodos de aprendizaje musical.

La compositora considera que el modelo educativo actual en México tiene muchas limitaciones para el desarrollo de la inteligencia musical ya que ha concentrado todas las disciplinas del arte en un libro para los seis años del ciclo de educación básica<sup>260</sup>, con lo cual la población que tiene habilidades artísticas se ve seriamente afectada.

---

<sup>260</sup> cfr. *Libro de educación artística para el primer ciclo de educación básica*: México, Secretaría del Educación Pública, 2000.

Graciela Agudelo elaboró en 1997 el “Proyecto académico” para la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza Ollín Yoliztli con la idea de conciliar la tradición y el arte como valores integrativos de la sociedad<sup>261</sup>.

La autora del *Método GAM* expresó en entrevista su preocupación porque la mayoría de los maestros de música no son profesionales, tienen bajos salarios y no cuentan con plazas fijas. A la par, los inspectores de hacienda no conciben cómo puede un músico tener dos empleos porque no entienden el fenómeno de la música. Por otra parte, los compositores de música no ganan las regalías justas porque están sujetos a una estructura piramidal basada en el número de ejecución de las obras, lo que pone a la música de concierto en franca desventaja frente a la música comercial. Además, no existen aún convenios firmados con las instancias que deberían de pagar regalías por la ejecución y uso de las obras. Todos ganan, excepto el compositor. Todo está en su contra. Lo anterior la orilló a adquirir un compromiso social<sup>262</sup>. Prueba de ello es el diagnóstico, propuesta básica y recomendaciones presentados durante el *Forum Panamericano de Educación Musical*<sup>263</sup>, en las que plantea modificaciones en materia educativa destinadas a transformar las leyes mexicanas en beneficio de la educación musical.



Ilustración 12. La compositora Graciela Agudelo

---

<sup>261</sup> ARMIJO, Leticia: *Entrevista con Graciela...*, *Op. cit.*, p. 4

<sup>262</sup> ARMIJO, Leticia: *Entrevista con Graciela...*, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>263</sup> AGUDELO, Graciela: *Forum...*, *Op. cit.*, pp. 89-101.

### 3. 3 Catálogo

Para el estudio de la obra de Graciela Agudelo, comenzaré por presentar su Catálogo respetando la clasificación de la propia autora la cual ha sido elaborada en base a la dotación instrumental y vocal de sus obras, comenzando por las obras para instrumentos solistas, de cámara, didácticas, orquestales, corales y de otros géneros, y describiendo el título, año de composición y duración.

#### Catálogo de obras de Graciela Agudelo

##### Obras para instrumentos solistas

<b>Título</b>	<b>Dotación</b>	<b>Año</b>	<b>Duración</b>
<i>Expan</i>	Piano	1969	5'
<i>Siete preludios</i>	Piano	1971	7'
<i>Arquéfon</i>	Piano	1984	5'
<i>A un tañedor</i>	Percusiones múltiples	1990	9'
<i>Arbesco</i>	Flauta dulce	1990	8'
<i>Gitanería</i>	Flauta dulce	1990	5'
<i>Toccata</i>	Piano/clavecín	1991	5'
<i>Tres miniaturas del siglo xx</i>	Piano	1992	1'30"
<i>Invocación</i>	Violoncello	1993	6'
<i>Meditaciones sobre Abya-Yala</i>	Flauta traversa	1995	15'
<i>Celebración del vino</i>	Flauta traversa	1996	4'30"
<i>Delirante en la ría</i>	Guitarra		

##### Obras de Cámara

<i>Espejismo</i>	Clarinete, fagot, violín y cello	1976	6'
<i>Navegantes del crepúsculo</i>	Clarinete, fagot y piano	1989	11'
<i>Apuntes de viaje</i>	Cuarteto para cuerdas	1989	14'
<i>...Venias de ayer</i>	Quinteto de alientos	1991	14'
<i>Nebulario</i>	Trombón, guitarra, cello piano y violín.		
<i>Cantos desde el confín</i>	Flauta, mezzo-soprano, percusiones y cello.	1992	11'
<i>Vocalise &amp; bagatelle</i>	Fagot y piano	1992	7'
<i>Sonatina</i>	Quinteto de aliento.	1994	4'30"
<i>Prisma</i>	Clarinete, fagot, piano y cello	1996	8'
<i>Confluencias</i>	Viola da gamba y uno o dos cellos	1997	5'
<i>Lullaby</i>	Mezzo-soprano y piano	1997	3'40

## Producciones didácticas

<i>Elegía</i>	Violín	1965	2'
<i>Vocalise &amp; bagatelle</i>	Fagot y piano	1992	7'
<i>Juegos</i>	20 piezas para piano	1995	

## Obras para orquesta

<i>Tres piezas</i>	Orquesta de cámara	1983	3'
<i>Sonósferas</i>	Orquesta de cuerdas	1986	14'
<i>Sinfonietta</i>	Orquesta de cuerdas.	1994	15'
<i>Parajes de la memoria: la selva</i>	Orquesta sinfónica	1993	20'
<i>Volux-hú sobre el silencio</i>	Trombón, guitarra, cello piano y violín.	1997	10'
<i>Suite Aventuras</i> <i>Un pequeño diario desde el paraíso</i> I. Vals II. Desde la torre del campanario III. En el teatro de marionetas V. Nocturno VI. una pequeña historia VII. Surcando el río VIII. La aritmética IX. Despedida X. Desde la plataforma de lanzamiento	Orquesta sinfónica Narrador 10 actores	2003	20''

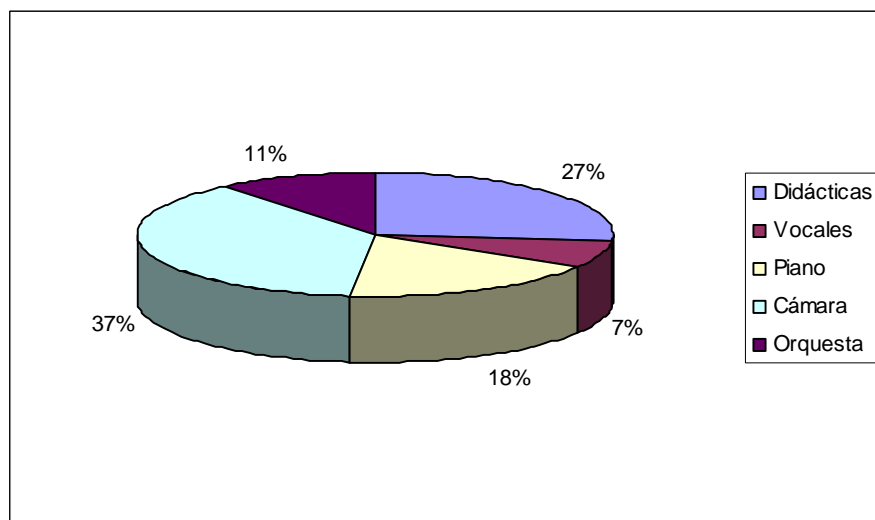
## Obras corales

<i>Pequeños fuegos de adviento</i>	coro a capella con percusiones	1997	10'
------------------------------------	--------------------------------	------	-----

## Otros géneros

<i>Siete piezas latinas</i>	Piano	1977	25'
<i>Latinblue partita</i>	Piano	1986	14'
<i>Pequeña suite</i>	Piano	1988	10'

Para analizar el mencionado catálogo aplicaré los siguientes criterios: la cronología, el timbre (la dotación instrumental y voz), y su lenguaje, comenzando por presentar su contenido. Tomando como base el timbre, la obra musical de Graciela Agudelo se puede catalogar en cinco grupos: obras para piano, obras en las que interviene la voz, de cámara, orquestales y didácticas.



Ejemplo 8. Porcentaje de frecuencias del timbre en las obras de Graciela Agudelo

A continuación, describiré en base a mi aproximación a las partituras de sus obras y a los escritos a propósito de las mismas de Graciela Agudelo, Eugenio Rubalcaba y José Antonio Alcaraz, algunos aspectos musicales referentes a sus obras siguiendo un orden cronológico.

*Juntos* (1969), para voz y piano

Canción de lenguaje tradicional la cual fue presentada en el Primer Festival Internacional de la Canción Popular, celebrado en Tokio<sup>264</sup>.

<sup>264</sup> AGUDELO, Graciela: *Juntos*. México, partitura inédita, 1969.



*Elegía* (1970), para violín y piano.

Obra de carácter didáctico<sup>265</sup>.

*Espejismo* (1976), para clarinete, fagot, violín y violoncello. A propósito de esta obra,

Eusebio Rubalcaba comenta:

El espejismo de Agudelo es la música que los hombres quisiéramos oír en soledad. Es una música compleja que cada quién acomoda a su manera<sup>266</sup>

Obra en un movimiento en donde la compositora hace uso de ritmos irregulares, multifónicos, armónicos, ritmos libres, trémolos, golpes de arco, glissandos y pizzicatos<sup>267</sup>.

*Latinblue partita* (1979), para piano.

La obra esta integrada por siete piezas cortas de lenguaje tradicional y lírico en donde integra elementos rítmicos y armónicos de la música latinoamericana, del Caribe del *blues* y del *jazz*<sup>268</sup>. De esta obra Graciela Agudelo opina:

Cuando se habla de la música para niños, por lo general se piensa en lo pueril como lo simple, lo sencillo, lo no complicado, lo no complicado. Pero... esos oídos niños, que son una ventana abierta para que entren los afectos y todos los conocimientos ise deben cerrar a escuchar una música rica en armonía, en síncopas, en melodías, en sensualidad abstracta y espíritu latinoamericano? La historia de la pedagogía nos dice que no; pero si alguien cree que si tome esta *Latinblue partitta* como un regalo<sup>269</sup>.

*Jazz trío* (1980)

Se trata de cuatro piezas para piano, de estructura simple en donde la compositora construye su lenguaje retomando elementos rítmicos y armónicos del *jazz*<sup>270</sup>. La segunda de ellas, “Días de lluvia”, fue arreglada para violoncello, bandoneón y guitarra por el trío de *Jazz Contempo*. Esta versión fue estrenada en el X Encuentro Internacional-VI Iberoamericano

---

<sup>265</sup> AGUDELO, Graciela: *Elegía*. México, partitura inédita, 1970.

<sup>266</sup> RUBALCABA, Eusebio: “Espejismo”, En: *Cantos desde el confín*. México, Euram Records, 2001.

<sup>267</sup> AGUDELO, Graciela: *Espejismo*, México, partitura inédita, 1976.

<sup>268</sup> AGUDELO, Graciela: *Latinblue partita*, México, partitura inédita, 1979.

<sup>269</sup> AGUDELO, Graciela: “Latinblue partita”. En: *Aventuras*. México, Quindecim Recording, 2005.

<sup>270</sup> AGUDELO, Graciela: *Jazz trío*. México, Grabación inédita, 1980.

de Mujeres en el Arte celebrado en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 2006<sup>271</sup>.

*Siete piezas Latinas* (1980) para piano.

En palabras de la compositora, junto con *Latinblue partita*, *Siete piezas latinas* abren un paréntesis en su producción musical entre el lenguaje vanguardista y su búsqueda estética.

Sobre esta obra la compositora apunta:

Las compuse como un acercamiento a la estructura tradicional, abriendo un divertido y fresco paréntesis dentro de mi producción entre los lenguajes vanguardistas en que había yo estado trabajando hasta ese momento y mi búsqueda personal en cuanto a estéticas<sup>272</sup>.

El análisis musical de la partitura me permite deducir a grandes rasgos que se trata de siete piezas de dificultad media en las que la autora retoma elementos rítmicos, armónicos y estructurales de la música tradicional latinoamericana, para la elaboración de su lenguaje, en el que profundizaremos más tarde<sup>273</sup>.

*Arquéfona* (1984), para piano.

Se trata de una obra en tres movimientos, en donde la compositora construye su lenguaje a través del uso de modelos melódicos, acordes y escalas propias. La separación de las secciones fluctúa rítmicamente del tempo andante al rápido. En el tercer movimiento juega con planos acústicos contruidos con bajos, trinos, cromatismos, modelos melódicos propios y el espectro acústico del pedal<sup>274</sup>. De ella nos dice Eusebio Rubalcaba:

A través de un juego ininterrumpido de sonidos/evocaciones, de pronto algunos acordes parecen surgir desde fondos marinos, otros desde las estrellas mismas de la bóveda celeste<sup>275</sup>.

---

<sup>271</sup> *X Encuentro Internacional-VI Iberoamericano de Mujeres en el Arte*. México, Programa de mano, Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 2006.

<sup>272</sup> AGUDELO, Graciela: "Siete piezas latinas". En: *El siglo XX en México*. México, Antología pianística vol. II (1950-2000) QPO38, Quindecim-FONCA, 2000.

<sup>273</sup> AGUDELO, Graciela: *Siete piezas Latinas*. México, partitura inédita, 1980.

<sup>274</sup> AGUDELO, Graciela: *Arquéfona*. México, partitura inédita, 1984.

<sup>275</sup> Eusebio Rubalcaba, nota de "Arquéfona". En: *Cantos desde el confín*. México, Graciela Agudelo, Euram Records, 2001.

*Sonósferas* (1986), para orquesta de cámara.

Obra en un movimiento, describe las siete esferas de la naturaleza acústica a través de la superposición de planos rítmicos y métricos diversos, del uso de microtonos, trinos, glissandos, trémolos, orquesta en divisi y efectos tímbricos, con los que la autora crea una atmósfera arquitectónica<sup>276</sup>.

*Apuntes de viaje* (1989), para cuarteto de cuerdas.

Obra estructurada en tres movimientos I. Allegro deciso, II. Adagio molto espressivo y III. Leggiero e gioviale-Ampio e cantabile-Festivo, en los que la compositora utiliza un lenguaje polimodal<sup>277</sup>.

*Navegantes del crepúsculo* (1989), para oboe, clarinete y piano.

En cuatro movimientos, fue escrita por encargo del *Trío Neos* y estrenada en el *XVII Festival Internacional Cervantino* en Guanajuato<sup>278</sup>. En ella la compositora utiliza elementos de la composición tradicional y de vanguardia en la creación de su lenguaje, como veremos más tarde<sup>279</sup>.

*Arabesco* (1990), para flauta de pico alto y tenor.

Se trata de una obra en un movimiento que se divide en dos secciones en las cuales articula un discurso basado en la exploración de los elementos técnicos más complejos de la flauta de pico como son los glissandos, vibratos, multifónicos, el uso simultáneo de dos flautas y la voz<sup>280</sup>. Esta obra fue escrita por encargo del flautista Horacio Franco estrenada en el *XVIII Festival Internacional Cervantino*<sup>281</sup>.

---

<sup>276</sup> AGUDELO, Graciela: *Sonósferas*. México, partitura inédita, 1986.

<sup>277</sup> AGUDELO, Graciela: *Apuntes de viaje*. México, partitura inédita, 1989.

<sup>278</sup> AGUDELO, Graciela: “Navegantes del crepúsculo”. En: *Graciela Agudelo música de cámara recopilación*. México, Music Unlimited, 1999.

<sup>279</sup> AGUDELO, Graciela: *Navegantes del crepúsculo*. México, partitura inédita, 1989.

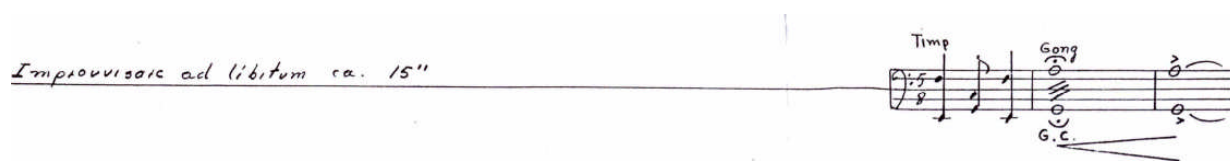
<sup>280</sup> AGUDELO, Graciela: *Arabesco*. México, partitura inédita, 1990.

<sup>281</sup> AGUDELO, Graciela: “Arabesco”. En: *Graciela Agudelo música de cámara recopilación*. México, Music Unlimited, 1999.

*A un tañedor* (1990), para dos percusionistas.

Partitura en dos movimientos en los que incursiona en el vasto campo instrumental de las percusiones combinado recursos de la música contemporánea y tradicional. En el primer movimiento, la compositora hace uso de glissandos y ritmos irregulares que contrastan con el segundo movimiento en la cual caracterizado por el cambio de compás para concluir con una improvisación<sup>282</sup>. Sobre esta obra apunta Rubalcaba:

Es como si las percusiones proviniesen de un ámbito onírico. Porque tal vez esa sea la música de los sueños. Se escucha la obra y ejerce en el receptor una suerte de fascinación. Las percusiones viajan de un extremo a otro de nuestro registro auditivo, pero tal vez en ninguna otra pieza de esta grabación el silencio es tan importante<sup>283</sup>.



Ejemplo 9. Improvisación en *A un tañedor*.

*Tocatta* (1991), para clavecín o piano.

Se trata de una obra magna, que con creces captará el sitio que sus escuchas le ponderen; que es el sitio del corazón y del alma acuciante<sup>284</sup>.

Obra en tres movimientos: I. “Soliloquio”, entremezcla ritmos irregulares y caprichosos, con el uso de melodías y acordes propios. II. “Cantinelas”, discurso horizontal de acordes líricos y melodías en las que mezcla acordes densos contruidos con novenas y treceñas. III. “Perpetuum mobile”, discurso libre en dos planos construido con ostinatos, trinos, notas repetidas, cromatismos y melodías creadas con modelos propios. Técnicamente es una obra compleja en el campo de la interpretación<sup>285</sup>.

<sup>282</sup> RUBALCABA, Eusebio: *A un tañedor*. México, partitura inédita, 1990.

<sup>283</sup> RUBALCABA, Eusebio: “A un tañedor”. En *Cantos desde el confín*. México, Euram Records, 2001.

<sup>284</sup> RUBALCABA, Eusebio: “Tocatta”. En: *Cantos desde el confín*. México, Euram Records, 2001.

*Venías de ayer* (1991), para fagot, clarinete, violoncello y violín.

En dos movimientos, el primero “Fantasía-burlesque” combina el uso de glissandos, trinos, multifónicos, escalas propias y ritmos irregulares superpuestos sugiriendo un interesante polirítmico y polimétrico, el cual contrasta con el segundo movimiento “*Choral*” en donde la compositora maneja líricamente un discurso tradicional de rasgos impresionistas<sup>286</sup>. Para Rubalcaba:

... la persona que escucha termina la audición con un muy agradable sabor. Como si hubiera viajado por un horizonte hasta entonces inexplorado<sup>287</sup>.

*Tres miniaturas del siglo XX* (1992), para piano.

Se trata de tres piezas en las que la compositora explora los tres componentes de la música armonía, melodía y ritmo. La obra fue escrita por encargo del pianista Michael Finnissy, para ser estrenadas en el Festival Internacional *Wold Music Days*, durante la edición 1993, siendo publicada por la Editorial Canadiense ARLA Music Publising Company en 1998<sup>288</sup>.

*Cantos desde el confín* (1992), para flauta, mezzosoprano, piano, violoncello y percusiones. Obra en un movimiento de pulso libre y ritmo irregular en donde hace uso de glissandos, tremolos, cromatismos y figuras melódicas, que para la autora evocan un ambiente acuático y marino. El texto es de Graciela Agudelo<sup>289</sup>.

*Parajes de la memoria la selva* (1992-1993), para orquesta sinfónica.

Estructurada en un movimiento en donde mezcla elementos de la música contemporánea para rendir homenaje a la selva amazónica. Fue elaborada con el apoyo del Fondo Nacional

---

<sup>285</sup> AGUDELO, Graciela: *Tocatta*, partitura inédita, México, 1991.

<sup>286</sup> AGUDELO, Graciela: *Venías de ayer*, partitura inédita, México, 1991.

<sup>287</sup> RUBALCABA, Eusebio: “Venías de ayer”. En: *Cantos desde el confín*. México, Euram Records, 2001.

<sup>288</sup> AGUDELO, Graciela: *Tres miniaturas del siglo XX*, Canadá- México, ARLA Music Publising Company, 1998.

<sup>289</sup> RUBALCABA, Eusebio: “Cantos desde el confín”. En: *Cantos desde el confín*, México, Euram Records, 2001.

para la Cultura y las Artes y estrenada en la Sala principal del Palacio de Bellas Artes en 1999 por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Enrique Arturo Diemecke<sup>290</sup>.

*Invocación* (1993), para cello.

El análisis musical de la partitura me permite deducir a grandes rasgos que se trata de una pieza en un movimiento en el que la compositora elabora su lenguaje a través del uso de escalas propias y elementos de la música de vanguardia<sup>291</sup>. Dedicada a la violonchelista Leticia Montaña, hija de la autora radicada en Barcelona, es una obra de concierto que exige un alto nivel técnico e interpretativo como veremos más tarde<sup>292</sup>.

*Sinfonietta* (1994), para orquesta de cuerdas.

Obra en un movimiento en el que articula un discurso tradicional<sup>293</sup>.

*Prisma* (1995), para fagot, piano, violín y percusiones

Se trata de una obra en un movimiento, en que la autora crea su lenguaje a través del uso de cromatismos, de modelos melódicos contruidos con escalas y armonías propias, que generan atmósferas que entremezclan de forma casual algunos efectos instrumentales derivados de la música contemporánea como son los multifónicos del clarinete, arcadas y clusters<sup>294</sup>.

*Los juegos al piano* (1995), para piano.

Conjunto de quince piezas breves las cuales evocan situaciones placenteras para los niños. Se extiende al campo literario pues contiene versos que sirven como letra para la versión vocal. Algunas de estas obras forman parte del *Método GAM*<sup>295</sup>.

---

<sup>290</sup> *Temporada de Primavera, Orquesta Sinfónica Nacional*. México, Programa de mano, 1999.

<sup>291</sup> AGUDELO, Graciela: *Invocación*, Partitura inédita, México, 1993.

<sup>292</sup> Graciela Agudelo, Nota de “Invocación” en *Graciela Agudelo música de cámara recopilación*, Music Unlimited, México, 1999.

<sup>293</sup> AGUDELO, Graciela: *Sinfonietta*. México, Partitura inédita, 1994.

<sup>294</sup> AGUDELO, Graciela: *Prisma*. México, Partitura inédita, 1995.

<sup>295</sup> AGUDELO, Graciela: “Juegos al piano”. En: *Aventuras*. México, Quindecim Recording, 2005.

*Confluencias* (1996), para violoncello y viola da gamba.

Obra en tres movimientos cuyo lenguaje ha sido construido a través de la combinación de compases, ritmos, irregulares, vibratos, trémolos y la construcción de melodías y acordes propios en la búsqueda de nuevas sonoridades<sup>296</sup>. Fue comisionada por el Conservatorio de Odessa en Ucrania para el conjunto Freskos<sup>297</sup>.

*Lullaby* (1996), para mezzosoprano y piano.

Canción de forma ternaria sobre un texto original inspirada en la canción original que la compositora cantaba a sus hijas siendo bebés, escrita con un lenguaje tradicional. Fue realizada por encargo de la mezzo-soprano María Encarnación Vázquez<sup>298</sup>.

*Meditaciones sobre Abya-Yala* (1996), para flauta transversa en do.

Obra en cuatro movimientos: I. Adiós, II. Curare, III. Visión, IV. Tacuabé y IV. Guanacos. Inspirada en elementos literarios de origen prehispánico, la compositora elabora el lenguaje de estas meditaciones explorando la mayoría de los elementos técnicos de la flauta transversa contemporánea<sup>299</sup>. *Abya-Yala* es el nombre que los indios Cuna de Panamá dan a la Tierra en plena madurez. Fue comisionada por la UNAM y estrenada por el flautista Alejandro Escuer.

*Feliz Navidad* (1998), para piano a cuatro manos.

Colección de quince villancicos de América Latina, España y tres villancicos originales de Graciela Agudelo, los cuales han sido escogidos y organizados pedagógicamente por grado de la dificultad técnica. Incluyen las notas del con una explicación breve sobre la aplicación

---

<sup>296</sup> AGUDELO, Graciela: *Confluencias*. México, Partitura inédita, 1996.

<sup>297</sup> AGUDELO, Graciela: “*Confluencias*, México, Partitura inédita, 1996.

<sup>298</sup> AGUDELO, Graciela: *Lullaby*, México, Partitura inédita, 1996.

<sup>299</sup> AGUDELO, Graciela: *Meditaciones sobre Abya-Yala*, México, Partitura inédita, 1996.

didáctica y una tabla con los objetivos de pedagógicos detallados. Publicado en 1999 por la Editorial Canadiense ARLA Music Publishing Company<sup>300</sup>.

*Quinteto místico* (1999), para contratenor, cuarteto de cuerdas y nueve percusiones accesorias.

Obra en cuatro movimientos, entreteje un elaborado discurso construido vocalmente con sonidos primigenios, mantras, y oraciones asociadas a elementos de la naturaleza, estados meditativos y complejos significados místicos. Instrumentalmente se vale de los recursos técnicos de la música de contemporánea y el uso de percusiones para el cuarteto creando un interesante discurso mágico<sup>301</sup>. Para profundizar en su concepción filosófica reproduciré integralmente la nota de la propia compositora:

*Quinteto místico (1999)*

Consta de cuatro movimientos asociados esotérica y místicamente a un componente de diversos grupos de cuatro: elementos, estaciones, temperamentos, puntos cardinales, astros, etcétera. Cada uno lleva su propio idioma musical y lingüístico y, debido a la naturaleza musical y semiológica de los textos, tanto en el manejo de la voz como en el de las cuerdas se recurre a técnicas diversas, según su carácter, su atmósfera y su mensaje. El canto melismático, el timbre gutural o pectoral, el uso peyorativo de la voz y percusivo de ésta y las cuerdas, así como muchos otros recursos entretejen el primitivismo con la vanguardia, y éstos con la tradición. La obra alude al funcionamiento simbólico de la música y el lenguaje preverbal en los ritos sacromágicos de tres diversas culturas; donde los textos son de inspiración mántrica o mística, haciendo también uso de aliteraciones, imbricaciones y partículas expletivas que le dan un sentido musical al lenguaje. El tercer movimiento alude a una cultura más: la que nos ha legado sus códigos; y la sucesión de los cuatro movimientos estructuran la obra como una unidad lingüístico-musical de características diversas: mágica en *Plegaria*, el primero; simbólica en *Treno*, el segundo; poética en *Salmodia*, y fonética en *Conjuro*, el último de sus movimientos<sup>302</sup>.

*Suite aventuras. “Un pequeño diario desde el paraíso”* (2003), para orquesta sinfónica, escena y/o narrador.

El análisis musical de la partitura me permite deducir, a grandes rasgos, que se trata cuento musical integrado por diez piezas, siendo también autora del argumento literario del cuento y del libreto. En cuanto a su lenguaje, en ella la autora hace uso de elementos de la

---

<sup>300</sup> AGUDELO, Graciela: nota de *Feliz navidad*, México, ARLA Music Publishing Company, Editado en Canadá-Impreso en 1998.

<sup>301</sup> AGUDELO, Graciela: *Quinteto místico*, México, Partitura inédita, 1999.

<sup>302</sup> AGUDELO, Graciela: “Quinteto místico”. En: *X Encuentro Internacional-VI Iberoamericano de Mujeres en el Arte*. México, 1999.



música tradicional latinoamericana y de la música contemporánea como veremos más tarde<sup>303</sup>. La obra fue comisionada por el Sistema Nacional de Fomento Musical y estrenada en el Teatro de las Artes el 8 agosto de 2003 por la Orquesta Sinfónica Infantil de México<sup>304</sup>.

*El Carnaval de los niños* (2003), para piano.

Conjunto de doce piezas que incursionan en los lenguajes y estilos del periodo clásico, romántico, impresionista y nacionalista<sup>305</sup>.

*Te dejo esta tierra* (2004)

Colección de tres libros con obra audiovisual y de difusión de la música para niños<sup>306</sup>.

*De hadas y aluxes* (2005), para cuarteto de percusiones.

Cuento musical comisionado por la Coordinación de Música y Ópera del INBA para el Programa México en Escena: Música para niños y jóvenes, CONACULTA<sup>307</sup>.

*Cuentos y canciones de México y el mundo* (2005)

Libro didáctico y de difusión de la música tradicional de México que incluye un disco compacto<sup>308</sup>.

## Conclusiones

Después de esta aproximación al catálogo integral de Agudelo podemos deducir una serie de conclusiones respecto al mismo.

Como observamos en la gráfica del ejemplo 8 de la página 96 que refiere la dotación instrumental y/o voz, usadas con mayor frecuencia en la confección de sus obras, predomina en su catálogo la música de cámara, las obras didácticas, la obra pianística, la de orquestas

---

<sup>303</sup> AGUDELO, Graciela: *Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso*. México, 2003.

<sup>304</sup> Orquesta Sinfónica Infantil de México. México, Programa de mano, Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes, agosto 8 de 2003.

<sup>305</sup> AGUDELO, Graciela: "El Carnaval de los niños". En: *Aventuras*, Quindecim Recording, México, 2005.

<sup>306</sup> AGUDELO, Graciela: *Catálogo*. México, versión digitalizada inédita, 2006.

<sup>307</sup> AGUDELO, Graciela: *Catálogo...*, *Op. cit.*

<sup>308</sup> AGUDELO, Graciela: *Catálogo...*, *Op. cit.*

y aquellas en donde integra las voces a capella o la voz solita combinada con otros instrumentos.

Analizando las características estéticas de su obra integral obtenidas de la aproximación a su catálogo, notas de las obras y análisis de fragmentos específicos de sus obras representativas, podemos concluir que en la elaboración de su lenguaje, Graciela Agudelo ha fluctuado entre los elementos de la música tradicional mexicana, latinoamericana y del Caribe, el uso de diversas técnicas de composición tradicional y de vanguardia, una vocación pedagógica que se ha visto reflejada en elaboración de ciclos, arreglos, cuentos y métodos para la enseñanza de la música y su facilidad literaria.

Dentro de las obras en donde retoma elementos de la música tradicional latinoamericana y del Caribe destaca la canción *Juntos* (1969), para voz y piano, obra con la que abre el Catálogo de sus obras, *Latinblue partita* (1979), *Siete piezas latinas* (1980) *Jazz trio* (1980), para piano y *Lullaby* (1996) para mezzosoprano y piano; obras en las que los elementos antes descritos constituyen de principio a fin el hilo conductor en la elaboración de su lenguaje.

Las *Siete piezas latinas* (1980) han despertado un gran gusto en el público, ya que han sido objeto de los arreglos de grupos de jazz en México y en Francia, como los realizados por el pianista Luis Zepeda, el violoncelista Roberto Aimes y el baterista Salvador Marclín a las canciones “Fuiste tu”, “Días de lluvia”, “Brisa en estío y “El niño que amo” y el realizado por del Trío Comtempo a “Días de lluvia”.

Dentro de su catálogo compositivo están las obras en las que crea su propia gramática a través del uso de diversas técnicas de composición combinando los recursos de las vanguardias de los años setenta, como es la búsqueda de nuevas sonoridades. Por ello, tiene un especial gusto por escribir para ensambles poco usuales utilizando recursos técnicos novedosos como son los multifónicos, golpes de arco como podemos observar en *Espejismo* (1976) para clarinete, fagot, violín y violoncello y *Confluencias* (1996) para violoncello y viola da gamba.

En algunas de sus obras crea diversos planos acústicos generando atmósferas como en *Arquéfona* (1984) para piano, *Sonósferas* (1986) para orquesta de cámara en donde crea éstos planos con la orquesta en divisi, *Navegantes del crepúsculo* (1989) para clarinete, fagot y piano, trío en el que articula un interesante tejido polirítmico y polimétrico y *Cantos desde el confín* (1992), para flauta, mezzosoprano, piano, violoncello y percusiones.

Dentro de su catálogo se encuentran aquellas en donde mezcla recursos evocativos de la música tradicional latinoamericana como los derivados del *Jazz* en la construcción de acordes, enlaces armónicos e improvisación; mismos que contrastan con el uso de elementos de la música contemporánea como son la polimodalidad, el uso de ritmos irregulares en la creación de diversos planos polirítmicos y polimétricos. Tal es el caso del cuarteto polimodal *Apuntes de viaje* (1989) y de la obra para percusiones *A un tañedor* (1990), la cual concluye con una improvisación.

Una rica vertiente de su música es aquella en donde hace uso de las técnicas tradicionales de composición combinadas con las mencionadas en el párrafo anterior. Tal es el caso del Quinteto de alientos *Venías de Ayer* (1991), cuyo segundo movimiento “Choral” evoca la estructura de los palestrinianos y de *Tocatta* (1991) para clavecín o piano, en donde justamente en el segundo movimiento “Cantinelas”, el uso de acordes de séptima, novena y trecena; recreado con ellos un color impresionista que evoca a la música tradicional brasileña o al *jazz*.



Ejemplo 10. "Cantinelas" en *Tocatta*.

Una faceta más de la compositora esta delineada por la creación de obras de Concierto técnicamente complejas en las que explora nuevas sonoridades valiéndose del uso de técnicas contemporáneas y la creación de grafías propias, las cuales han sido dedicadas a destacados solistas y ensambles quines se han destacado en la interpretación de la música contemporánea. Tal es el caso de los flautistas Horacio Franco y Alejandro Escuer, del *Ensamble Freskos* y del *Trío Neos*. Lo anterior ha sido plasmado en sus obras *Arabesco* (1990), para flauta de piccolo alto y tenor, en *Navegantes del crepúsculo* (1989) para clarinete, fagot y piano, en *Confluencias* (1996) para violoncello y viola da gamba y en las *Meditaciones sobre Abya-Yala* (1996) para flauta transversa en do. Dichas obras contienen páginas de indicaciones explicativas en torno a la interpretación de dichas grafías dentro de las partituras.

Otro ángulo de su música es aquel en donde explora nuevas sonoridades emergidas de concepciones filosóficas, mágicas y esotéricas, ligadas a leyendas originales de América como es el caso de las ya citadas *Invocación* (1993) para violoncello, las *Meditaciones sobre Abyala-Yala* (1996) para flauta transversa en do y el *Quinteto místico* (1999) para contratenor y cuarteto de cuerdas.

Graciela Agudelo también ha abordado obras de gran formato como podemos verlo en *Obertura* (1974), *Sonósferas* (1986) para orquesta de cuerdas, *Parajes de la memoria: la selva* (1992-1993) para orquesta sinfónica, *Sinfonietta* (1994) para orquesta de cuerdas y la *Suite aventuras: un pequeño diario desde el paraíso* para orquesta sinfónica y escena (2003).

En mi experiencia como compositora e intérprete de diversos instrumentos musicales utilizados en la música tradicional mexicana, he percibido que el resultado acústico de algunas de las técnicas propuestas por las vanguardias a partir de los años 60', se asemejan a los obtenidos en la música tradicional de las culturas prehispánicas de las que tenemos conocimiento a través de los grupos étnicos que aún subsisten, de los restos arqueológicos y las crónicas de la conquista. Por ejemplo los glissandos y las armonías microtonales exploradas en la música contemporánea, se han encontrado en las flautas cuádruples y dobles de émbolo de origen prehispánico, el uso de ritmos irregulares y minimalistas en un contexto mágico y filosófico, han sido observados en algunos rituales de los grupos étnicos actuales de México y Latinoamérica y el Caribe. Graciela Agudelo hace uso consciente de éstos elementos, mezclándolos sintéticamente con los de las culturas occidentales, orientales y latinoamericanas, creando un sincretismo tan ecléctico como su música en donde la complejidad de la llamada música nueva se torna primigenia, como podemos corroborar en *Invocación* (1993) y en el *Quinteto místico* (1999). De ésta última, se ha reproducido anteriormente de forma integral la nota escrita por la propia autora para apreciar la profundidad de su propuesta.

Su talento literario ha sido plasmada en la elaboración del texto de las notas de sus obras como hemos visto anteriormente en las del *Quinteto místico* (1999), en el texto de sus canciones como es el caso de *Lullaby* (1997) y de los cuentos, argumentos y teoría musical escrita para sus obras de corte pedagógico como son los versos de *Juegos al piano* (1995), el argumento y texto literario de la *Suite aventuras: un pequeño diario desde el paraíso* (2003), el cuento para el cuarteto de percusiones *De hadas y aluxes* (2004), de libro y disco compacto *El hombre y la música* (1993), del *Método GAM de educación musical para*

niños, del libro y disco compacto didáctico *Cuentos y canciones de México y el mundo* (2005), de la colección de tres libros y discos *Te dejo en esta tierra* (2004), del cuento para niños *En los claros del tiempo* (2005) y del libro de arte *Los niños camino al arte* (2006).

Como hemos dicho ya Graciela Agudelo tiene una gran vocación pedagógica. No es casual que su catálogo registre en segundo lugar la obra didáctica *Elegía* (1970), para violín y piano y que las compuestas en los últimos años tanto musicales como literarias sean dedicadas a la población infantil con fines didácticos.

En cuanto a sus obras didácticas, Graciela Agudelo ha retomado algunas de las compuestas originalmente para el *Método GAM* para integrar nuevos ciclos como es el caso de “En el campo”, canción de su autoría la cual ha sido integrada al ciclo *Juegos al piano*; de la tradicional de México “Las posadas” que ha integrado a la serie *Feliz navidad* para dos pianos y “En el campanario”, “Lanzamiento”, “ Vals” y “Nocturno” , piezas de su autoría que ha integradas a la *Suite Aventuras: un pequeño diario desde el paraíso* para orquesta sinfónica y escena.

La propuesta pedagógica de Graciela Agudelo, ha integrado aspectos de la historia de la música occidental, de la música tradicional latinoamericana y contemporánea, como hemos visto en las *Tres miniaturas del siglo XX* (1992), *El carnaval de los niños* (2003), el *Método GAM* de educación musical para niños y la *Suite aventuras: un pequeño diario desde el paraíso* (2003).

La aproximación al Catálogo de la obra integral de Graciela Agudelo, podemos concluir que su obra se puede agrupar para su estudio en dos vertientes, la de corte pedagógico y la de carácter compositivo, integrando en ambas los elementos estéticos que definen su lenguaje. Igualmente hemos podido constatar que las obras seleccionadas para ser analizadas exhaustivamente, son representativas de su obra y resumen los aspectos principales de su estilo musical.

#### 4. Su obra musical aplicada a la pedagogía

##### 4.1 El *Método GAM* de educación musical para niños (1998)

###### 4. 1. 1 Estructura general del *Método GAM*

El *Método GAM de iniciación musical para niños*, está integrado por dos libros correspondientes al 1er y 2do curso de iniciación musical.



Ilustración 13. 1er y 2do Curso del *Método GAM* de iniciación musical para niños

El 1er curso incluye los siguientes capítulos: “Prólogo”, “Presentación”, “Objetivos”, “Planteamiento”, “Instrumentos, muebles y material”, “Descripción”, “Figuras Rítmicas”, “Actividades y material de apoyo”, “Recomendaciones generales”, “Programa del Primero” y “Segundo Curso”, divididos en los diez meses de labores que integran el ciclo escolar, “Apéndice de letanías” y el “Índice”.

Cada capítulo inicia con el Programa mensual en el que la autora explica el contenido de cada una de las materias de estudio presentadas en el Cuadro comprensivo del

*Método GAM*. Posteriormente, incluye las partituras de cinco o seis canciones tradicionales del mundo, de las cuales de una a tres son de la autoría de Agudelo. Asimismo, intercala poesías, adivinanzas y chistes. Al final agrega un “Apéndice de letanías para selección” y el “Índice”.

A continuación describiré el contenido de los capítulos mencionados.

#### **4. 1. 2 Contenidos**

##### **Prólogo**

En este capítulo el compositor Luis Ignacio Helguera justifica la necesidad de publicar métodos de educación musical infantil como el preparado por Graciela Agudelo, argumentando el poco provecho que se le saca al talento musical de los niños mexicanos en comparación con países como Alemania, Japón o los Estados Unidos y en la nula, escasa o deformada enseñanza musical que se imparte en México. Refiere la experiencia pedagógica de más de veinte años de Graciela Agudelo, su acertado enfoque y su rigurosa metodología para hacer del Método GAM, un excelente material de apoyo en la enseñanza musical<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 5.



## Presentación

En ella explica que el niño vive su primera experiencia musical corporalmente al expresar sus estados de ánimo a través de risas, balbuceos, canciones, melodías o cualquier ruido organizado y que el maestro es el responsable de ampliar este lenguaje<sup>310</sup>.

Como mencioné en el “Pensamiento musical y su entorno”, para la elaboración de su método Graciela Agudelo se ha inspirado en su experiencia como profesora de música y en la naturaleza intrínseca de los niños:

“He tenido que volverme hacia la espontaneidad de sus propios juegos y canciones y a la naturalidad con que ellos nos enseñan que la experiencia es el mejor soporte del conocimiento”<sup>311</sup>.

La presentación finaliza explicando que el material musical por el que ha optado para cumplir con sus fines pedagógicos esta integrado por rondas, canciones infantiles tradicionales de México y otros países, melodías en vías de ser olvidadas y también ha incluido sus propias composiciones, mismas intercalará a lo largo del *Método GAM* enfatizando como primordial el que los niños sean felices mientras reciben la enseñanza musical<sup>312</sup>.

## Objetivos

El *Método GAM* esta dirigido a niños de cuatro a siete años, periodo de cambio en la actividad mental y de formación de bases en la estructura de su personalidad. Sus objetivos primordiales son los siguientes:

- Que el niño obtenga la información musical básica antes de que su receptividad se vuelva afectiva, por tanto descriptiva y compleja.
- Sensibilizarlo y despertar en él tempranamente el deseo de estudiar un instrumento específico.
- Práctica constante y sistemática.

---

<sup>310</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 6.

<sup>311</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 7.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

- Conocimiento de la cultura.
- Que el niño asocie la experiencia musical, activa o pasiva con estados placenteros en los ámbitos espiritual, intelectual, emocional y físico<sup>313</sup>.

## Planteamiento

En este apartado Graciela Agudelo plantea una serie de recomendaciones para alcanzar los objetivos de su método:

1. Clases dos veces por semana durante el primer curso y tres para el segundo.
2. Grupos de 8 niños como mínimo y 12 como máximo.
3. El profesor de música deberá tocar al piano todas las piezas ágilmente y de memoria.
4. Preparar la clase previamente y por escrito distribuyendo las materias básicas.
5. Ninguna actividad programada superará los 5 minutos
6. Las canciones y los ejercicios rítmicos deben ser estudiados en el orden presentado.
7. Al tocar los instrumentos el profesor vigilará que la postura corporal de los niños sea natural y sin tensión
8. Tocar el teclado primeramente con una baqueta y después con dos
9. Se recomienda mantener el piano y los instrumentos con el La de 440 Hz.
10. No dejar deberes a los niños para sus casas<sup>314</sup>.

En cuanto a la proyección de las tareas la autora coincide con la opinión de la pedagoga musical de origen argentino Ethel González de Gil. Considero importante su punto de vista dado que en su país existe una rica tradición y aportaciones de relevancia en torno al tema:

“La tarea musical con infantes no ha de estar limitada a 25 minutos de labor en la sala correspondiente, sino debe vivirla la maestra durante toda actividad<sup>315</sup>”.

---

<sup>313</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 9.

<sup>314</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 10.

<sup>315</sup> GONZÁLEZ DE GIL, Ethel. *Iniciación musical infantil. Tarea diaria en los jardines de infantes. Ejercitaciones y canciones para escuelas primarias*. Buenos Aires, EUDEBA, Editorial Universitaria, La escuela en el tiempo, 1965, p. 7.

## **Instrumentos muebles y materiales**

En este capítulo Graciela Agudelo enumera los instrumentos musicales, equipo de sonido, muebles, materiales y condición del salón de clases:

*Teclados:* Piano perfectamente afinado con su banca

*Percusiones:* 2 triángulos pequeños y grandes, 12 cascabeles, 12 claves, 6 castañuelas de resorte, 2 panderos con membrana, 6 maracas, 1 juego de platillos de choque (20 cm. de diámetro aproximadamente), bombo con baqueta de fieltro (20 pulgadas de diámetro aproximadamente) y juego de timbales (12 a 16 pulgadas aproximadamente) con sus baquetas de estambre.

*Ideófonos:* 12 de teclados diatónicos (teclas intercambiables: fa y do sostenidos, si y mi bemoles) en las siguientes tesituras: 6 carrillones, 2 xilófonos altos, 3 metalófonos altos y un xilófono bajo.

Se sugiere el uso de instrumentos autóctonos

*Baquetas:* 12 baquetas de plástico o madera, 5 de estambre, 6 de fieltro

*Muebles:* 1 silla baja para el profesor, 13 cojines, 1 pizarrón blanco, regla para pizarrón en blanco (1.40 x .90 cm. aproximadamente) y guises blancos

*Equipo de sonido:* para reproducir cassettes y discos compactos.

*Cassettes y discos compactos* según el programa didáctico.

*Salón:* de 40 x 40 m. bien iluminado y ventilado<sup>316</sup>.

Es importante destacar que en el listado predominan instrumentos musicales derivados del instrumental Orff y Willems<sup>317</sup>. Asimismo, Agudelo utiliza la clasificación tradicional de los instrumentos musicales y la científica elaborada por Kurt Sach.

---

<sup>316</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM Ier...*, Op. cit., p. 11.

<sup>317</sup> *Ier Festival Didáctico Manuel M. Ponce*, Escuela Nacional de Música de la UNAM, México, 1982.

## Descripción

En este apartado la autora explica el procedimiento de enseñanza de las materias básicas que deberán ser abordadas por el profesor durante todas las clases y que son las siguientes<sup>318</sup>:

- I. *Cantar*: introducción a la técnica vocal a través de la explicación del contenido, pronunciación del texto, repetición de las frases, entonación reforzada por el piano, interpretación colectiva e individual de las canciones, cuidando la entonación haciendo especial énfasis en la diferencia entre cantar y gritar.
- II. *Tocar*: introducción a la técnica instrumental a través de la interpretación de giros melódicos, incisos, semifrases, notas pedal, estribillos, bordones y/o piezas en los teclados dictadas, de oído y leyendo. Durante el Primer curso los teclados no incluirán la nota Fa y Si que serán quitadas de los teclados y puestas hasta el segundo curso con el propósito de facilitar la técnica instrumental<sup>319</sup>.
- III. *Teoría y Solfeo*: divide las actividades para el conocimiento visual de la notación musical y de los elementos de la música en dos corrientes:

### a) Solfeo rítmico:

1. Imitando ( como un juego de eco)
2. Leyendo en una sola línea
3. Realizando ejercicios
4. Marchando
5. Improvisando (pregunta y respuesta de pequeños motivos).

### b) Solfeo rítmico melódico:

---

<sup>318</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 12-14.

<sup>319</sup> La eliminación de la nota fa y si es una técnica derivada del *Método Orff* de Educación Musical.

2. Lectura de notas
3. Solfear hablando
4. Solfeo cantado<sup>320</sup>

#### *IV. Desarrollo auditivo*

Refiere el desarrollo del oído y buen gusto musical y se divide en dos fases:

1. Desarrollo de la sensibilidad auditiva y de la apreciación musical.

Audición de las obras pedagógicas indicadas en el material de apoyo.

Se sugiere sean instrumentadas por ellos con la ayuda del profesor.

2. Desarrollo práctico del oído musical

Reconocimiento de los elementos de la música: (melodía, intervalos simples, armonía, acordes mayores y menores, tonalidad y modulación).

Se recomienda enseñar durante el primer cuatrimestre del curso el acorde mayor en su estado fundamental dentro del índice acústico de La<sup>b</sup> 3 a La 4, durante el segundo el acorde menor, y durante el último ambas modalidades alternadas en su primera y segunda inversión sobre el I, IV y V grados dentro de la tonalidad diatónica de Do Mayor, Fa Mayor y Sol Mayor, escuchándolos y entonándolos de forma ascendente y descendente<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 15

<sup>321</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., pp. 15-17

## *V. Conjuntos*

Introducción a la técnica instrumental y de conjunto. La compositora sugiere escoger a un director entre los niños e interpretar las canciones colectivamente de la siguiente forma:

1. Como canción.
2. Como improvisación.
3. Como juego por equipos.
4. Realizando esquemas de solfeo rítmico.
5. Tocando en los teclados.
6. Como secuencia auditiva<sup>322</sup>.

## *VI. Coordinación*

El objetivo de éste apartado es el de desarrollar la armonía de los movimientos musculares y del lenguaje para adquirir habilidades dinámicas de precisión, tensión, relajamiento y automatización a través de ejercicios de ubicación espacial, expresión corporal, bailes, poesías, trabalenguas y adivinanzas, encaminados a estimular importantes funciones mentales como la memoria, la creatividad, el ingenio y la atención.

## *VII. Juegos*

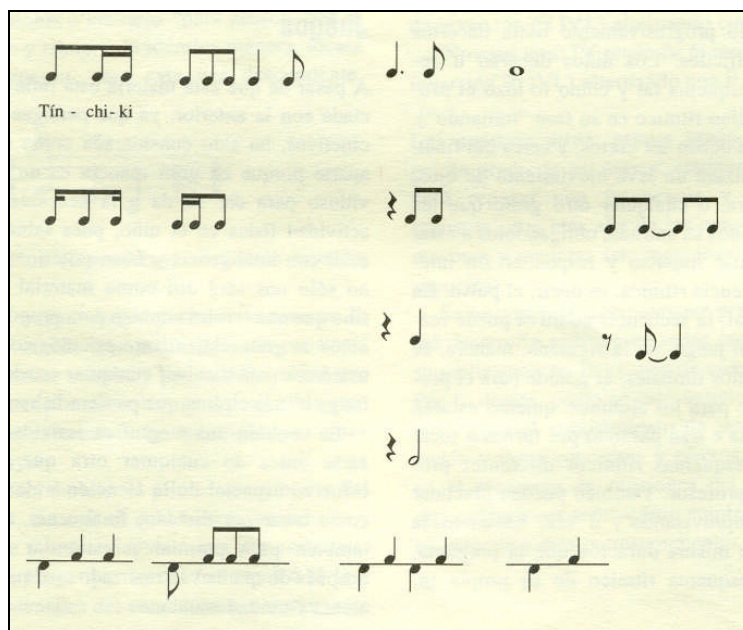
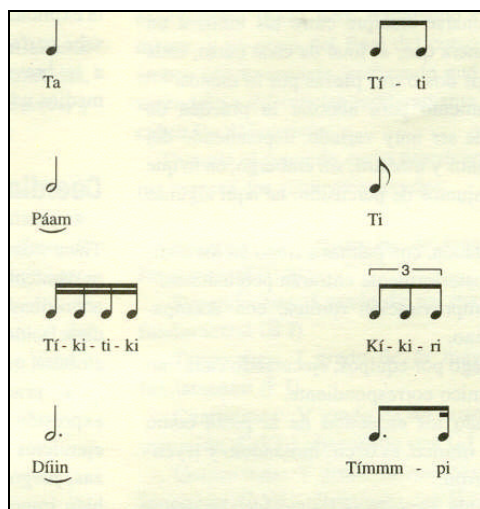
Persigue objetivos similares a los citados en el número anterior pero es considerado aparte ya que intercalado en las clases proporciona un relajamiento psicológico y físico para disolver estados de tensión, fatiga o indisciplina.

---

<sup>322</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 17.

## Figuras Rítmicas

Serán los únicos signos que para su asimilación más natural se enseñarán a través de las siguientes sílabas<sup>323</sup>:



Ejemplo 12. Onomatopeyas utilizadas para el aprendizaje de las figuras rítmicas

Es importante mencionar que la introducción de onomatopeyas para el estudio del ritmo se deriva del *Método Kodaly*<sup>324</sup>.

## Actividades y material de apoyo

<sup>323</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 18.

<sup>324</sup> *1er Festival Didáctico Manuel M. Ponce*, Escuela Nacional de Música de la UNAM, México, 1982.

El método busca ir más allá del ámbito estrictamente musical, integrando de forma alternada actividades que estimulen funciones mentales necesarias para toda disciplina artística, tales como:

*Ingenio y memoria:* poesías, adivinanzas, trabalenguas, cuentos (mejor aún si tienen aplicación musical) e incluso chistes.

*Expresión corporal:* imitación gestual de movimientos de animales, ejecución imaginaria de instrumentos musicales que será de gran utilidad para la práctica posterior de un instrumento y dibujo de figuras en el aire para desarrollar la fuerza e independencia de los dedos.

*Fantasía y creatividad:* inventar juegos, canciones, versitos y, con la guía del profesor, instrumentar algunos.

*Conciencia ecológica:* se sugiere que cuando el texto hable de animales o elementos de la naturaleza el maestro haga hincapié en avivar la conciencia de respeto, amor y responsabilidad hacia la vida en todas sus manifestaciones<sup>325</sup>.

De las actividades propuestas por la compositora destacan aquellas que retoman el aspecto mecánico y técnico de la práctica musical como la expresión corporal. Dicho aspecto ha sido recientemente estudiado, por destacados instrumentistas como Yehudhi Menuhin<sup>326</sup> y Dominique Hoppenot<sup>327</sup>.

## Material

---

<sup>325</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, *Op. cit.*, p. 19-20.

<sup>326</sup> MENUHIN, Yehudhi: *Seis lecciones de violín*. Madrid, (versión española de Alicia Santos), Real musical, 1987.

<sup>327</sup> HOPPÉNOT, Dominique: *El violín interior*. Madrid, Real musical, [1ª ed.], 2002.



Incluye un listado de obras del repertorio de la música universal, recomendadas para las audiciones. Sugiere que preferentemente sean escuchadas en el orden presentado y en su versión original:

1. *El vuelo del abejorro* N. Rimsky-Korsakov
2. *Danza macabra* C. Saint-Saëns
3. *Vals op. 64, n° 1 “del minuto”* F. Chopin
4. *Sinfonía de los juguetes* F. J. Haydn (atribuida también a L. Mozart)
5. *Suite del Gran Cañón* F. Groffé
6. “La Primavera” de *Las Estaciones* A. Vivaldi (fragmentos)
7. *Suite el cascanueces* P. I. Chaikovsky (selecciones)
8. *Pedro y el Lobo* S. Prokofiev
9. “La tempestad” tercer movimiento de las *Sexta Sinfonía* L. V. Beethoven
10. *Suite Peer Gynt* E. Grieg (selecciones)
11. *El carnaval de los animales* C. Saint Saëns
12. *Danzas Húngaras* J. Brahms
13. “El trencito de Caipira” cuarto movimiento de la *Bachiana brasileira n°2*  
H. Villalobos
14. *Escenas infantiles* R. Schumann
15. Tercer movimiento “Allegro assai” del *Concierto n° 2 de Brandenburgo* J. S. Bach
16. *Danzas esclavas* A. Dvorák (selecciones)
17. *Sensemaya* S. Revueltas
18. *El rincón de los niños* C. Debussy (selecciones)
19. “Le tour de passe” final del primer cuadro de *Petruschka* I. Stravinsky
20. *Guía orquestal para los jóvenes* B. Britten

Graciela Agudelo recomienda investigar los datos básicos de las obras así como las sensaciones emocionales experimentadas por los alumnos y conducirlos a distinguir los instrumentos y aspectos musicales que han venido estudiando en el curso<sup>328</sup>.

En cuanto a la enseñanza de la Historia de la Música, la compositora hace uso de publicaciones y grabaciones pedagógicas editadas y producidas por la Universidad Nacional Autónoma de México, como la lectura espaciada del libro *Cántame un cuento* de Graciela Philips<sup>329</sup>, la audición del cuento *La gran solista* y *Los instrumentos de la orquesta* de Rocío Sanz.

Las marchas sugeridas por Graciela Agudelo para trabajar el aspecto rítmico son obras de la música universal de diversos períodos de la Historia de la Música como: la *Marcha en sol mayor* del Cuaderno de Ana Magdalena Bach, la *Marcha militar* op. 51 n° 1 de F. Schubert y la “Marcha” de *El Cascanueces* de Tschaikovsky, entre otras.

---

<sup>328</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 20.

<sup>329</sup> PHILIPS, Graciela: *Cántame un cuento*. México, Pangea- UNAM, Colección Sabernatus, 1988.

## Recomendaciones Generales

En este apartado la compositora recomienda<sup>330</sup> :

- El uso del *Método GAM* en niños de 4, 5, 6 y 7 años.
- El curso esta planeado de acuerdo a los diez meses del calendario oficial por lo que algunos de los temas de las canciones sugeridas están relacionados con las fiestas tradicionales de México como, por ejemplo, una canción navideña para el cuarto mes y una alusiva al día de las madres en el octavo.
- La asimilación del conocimiento a través de la interacción, repetición y diversidad de enfoques.
- Preparar la clase para hacerla fluida, divertida y amable para cumplir con el objetivo primordial del método, que es que los niños sean profundamente felices mientras reciben la enseñanza musical. Para ello Graciela Agudelo sugiere no hacer más de dos actividades similares seguidas en un mismo lugar y colocar el material didáctico en lugares estratégicos que favorezcan la realización de desplazamientos ágiles.
- Que el maestro sienta una amorosa inclinación a la infancia y una profunda vocación por la música y la docencia.
- Terminado el 1er y 2do curso del método, los niños estarán aptos para comenzar los estudios formales de música.

---

<sup>330</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 22.

## Contenido Programático

El *Método GAM* contiene 103 canciones, divididas de la siguiente manera: 28 piezas para ser tocadas en teclados, 24 ejercicios rítmicos, 20 piezas para hacer conjuntos instrumentales, 20 juegos, 13 piezas para estimular la coordinación rítmica, 11 piezas para estimular la coordinación motriz, 10 canciones para reconocer intervalos, 19 poesías, 6 canones a dos, tres y cuatro voces, danzas, trabalenguas, adivinanzas y letanías para selección<sup>331</sup>.

En éste último punto cabe destacar que la compositora ha inventado adivinanzas alusivas a los instrumentos musicales.

Juego, río, lloro, pero siempre canto,  
y de las maderas yo soy el más largo. (El fagot)<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 23.

<sup>332</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 77.

## Cuadro comprensivo del *Método GAM*

Como podemos ver el Cuadro comprensivo del *Método GAM* ordena y jerarquiza las materias y actividades que propone Graciela Agudelo para el estudio de la música<sup>333</sup>.

Cuadro comprensivo del método GAM				
Cantar			Canciones con texto Vocalizar Tararear	Bocca chiusa Solfeear cantando
			Dictado Tocando de oído Tocar leyendo	
Teoría y solfeo	Teoría	Conocimiento visual	Notas Figuras	Signos
		Noción	Efectos Conceptos	
	Solfeo	Solfeo rítmico	Imitando Leyendo	Realizando ejercicios Marchando
		Solfeo rítmico-melódico	Lectura de notas Lectura de intervalos	Improvisando Solfeear hablando Solfeear cantando
Desarrollo auditivo	Sensibilidad auditiva (Apreciación musical)		Audición de piezas del material de apoyo Relatos musicales Anécdotas biográficas	Arreglos de obras clásicas para conjuntos de percusiones. Marchas.
		Entonación y reconocimiento	Acordes mayores, menores e intervalos simples en cualquier tonalidad	
	Desarrollo práctico del oído musical	Percepción de modulación	C I, V <sup>1</sup> , IV <sup>1</sup> ; G I, V <sup>1</sup> , IV <sup>1</sup> y F I, V <sup>1</sup> , IV <sup>1</sup>	
		Identificación de acordes		
Conjuntos			Cantar y tocar en <i>canon</i>	
			Percusiones Percusiones y canto Percusiones y teclados Percusiones, canto y teclados	
Coordinación	Ingenio y memoria		Poesías Adivinanzas Trabalenguas Cuentos	Ubicación espacial Discriminación auditiva
	Expresión corporal		Dirección Mímica	Imitativa y creativa
			Bailes Dibujos en el aire	
	Fantasía y creatividad	Inventiones	Relatos Juegos Canciones	Versos Orquestación de cuentos
Juegos	Didácticos		Coordinación Desarrollo auditivo	
	de esparcimiento		Rondas tradicionales Juegos tradicionales Inventiones y fantasías	

Ejemplo13. Cuadro comprensivo del *Método GAM*.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

#### 4. 1. 3 Sobre el origen y autoría de las canciones

Antes de iniciar el análisis musical, me parece importante aclarar que existe una equivocación ya que la numeración de la canción 29 a la 36 es incorrecta. Para el efecto de éste trabajo las numeraré correctamente. A continuación describiré el origen de las canciones que integran el *Método*, no sin antes recordar que para diferenciar las canciones que son de la autora de los que son solamente sus arreglos utilizaré un asterisco.

Graciela Agudelo = 47\* ( 3, 5, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 27, 29, 31, 32, 33, 38, 40, 42, 48, 49, 53, 54, 56, 59, 60, 63, 67, 69, 72, 74, 77, 81, 83, 86, 89, 91, 94, 95, 99, 100, 102, 109 y 110)

América = 24

Argentina (11 y 17) = 2

México ( 35, 36, 41, 45, 47, 57, 61, 64, 78, 90, 97 y 107) = 12

Perú (73)=1

Colombia (37, 44 y 103)=3

Estados Unidos (4, 14, 21, 52, 79 y 85)=6

Europa = 12

Anónimas = 1 (87)

Tradicionales = 8 (19, 28, 43, 55, 70, 71, 92 y 104)

De autores = 2 (98, 36)

No especifica autoría de los cánones = 7 (62, 66, 76, 84, 93, 101 y 108)

#### Conclusiones

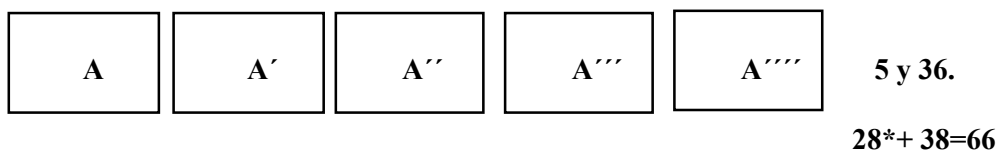
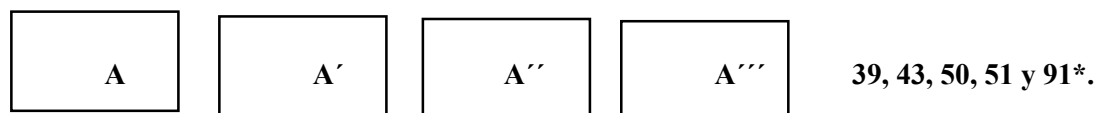
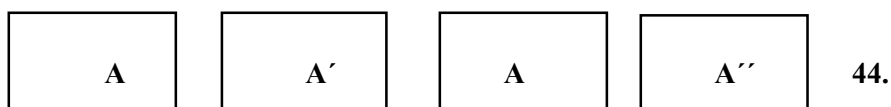
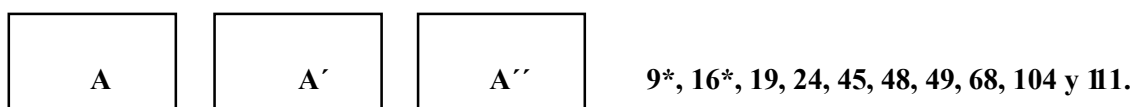
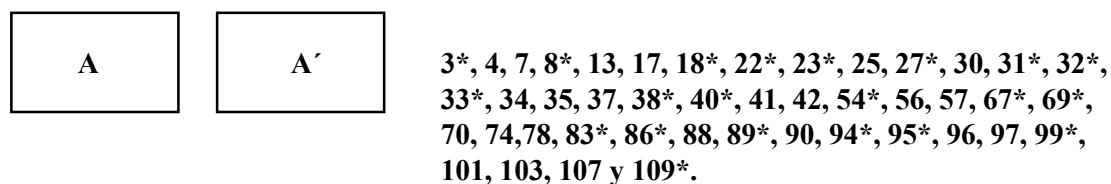
Predominan las canciones de su propia autoría. Las restantes son arreglos de canciones anónimas, tradicionales, de autores, de América, Europa y Rusia dando prioridad a las de México y América. La explicación de esto se debe al interés de la autora por rescatar la música latinoamericana.

#### 4. 1. 4 Análisis musical

##### 1. Análisis estructural

A continuación describiré las estructuras usadas en cada una de las obras que integran el *Método GAM*.

A



**A B**

A

B

1, 2, 21, 26, 28, 52, 53\*, 64, 65, 75, 77, 79 y 84.

A

A'

B

20, 76, 82, 85, 92, 93 y 108.

A

B

A'

12\*, 29\*, 55 y 58.

A

A'

B

B'

106.

A

A'

A''

A'''

B

100\*.

A

A'

B

A''

A'''

B

61y 47.

A

⌈

B

A'

B'

A''

B''

A'''

B'''

B''''

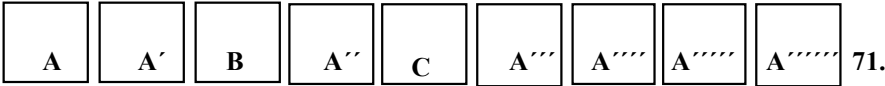
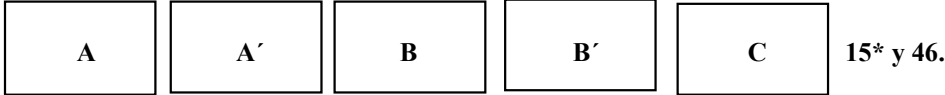
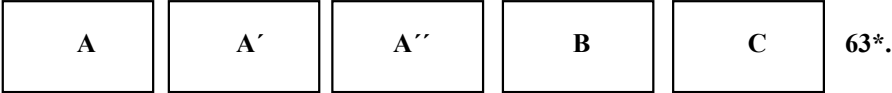
A'''''

105\*.

$5^{*}+24=29$

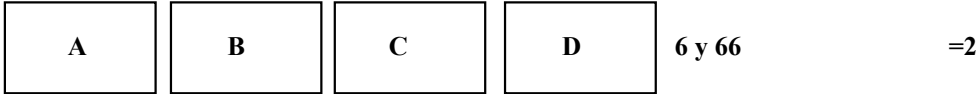


**A B C**

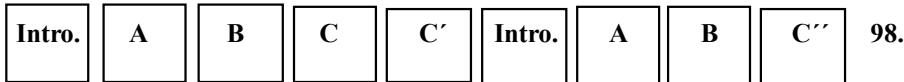
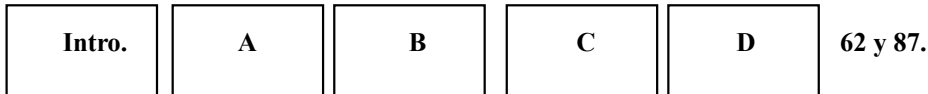
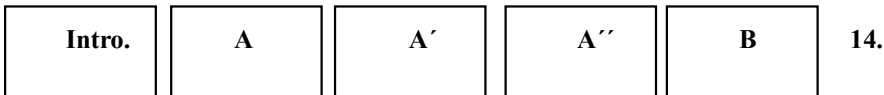
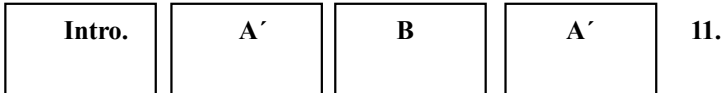
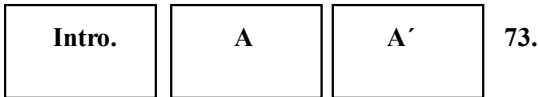


$2^{*+2}=4$

**A B C D**

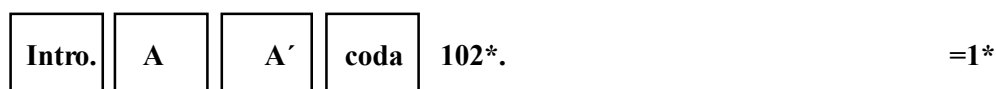


**Con introducción**

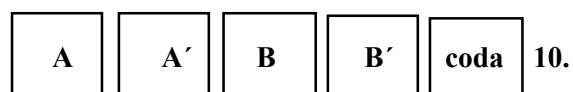


=6

### Con introducción y coda



### Con coda

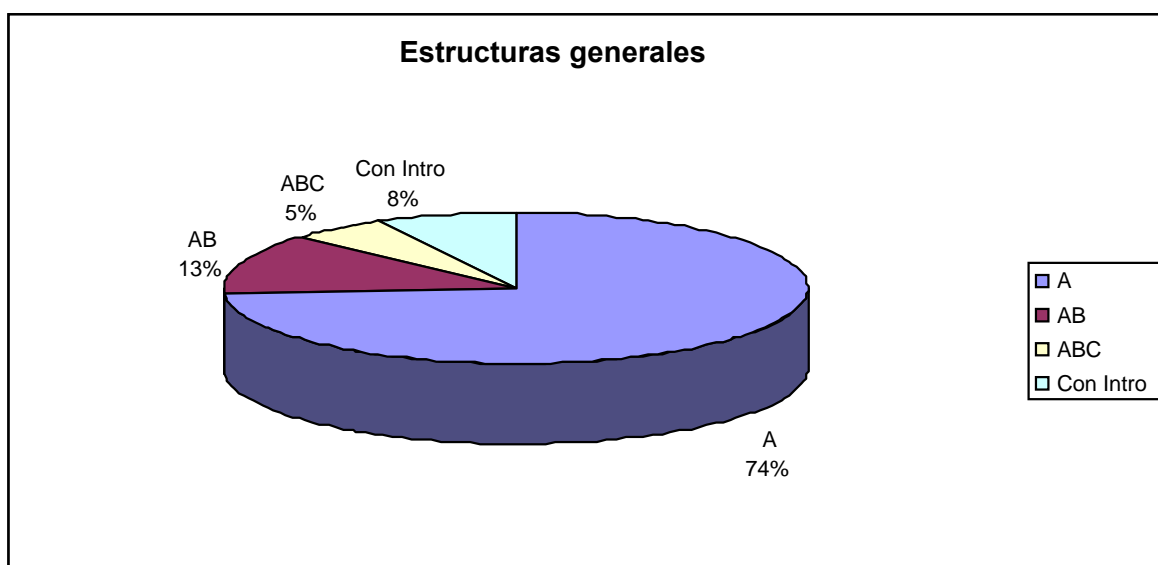


=2

### Conclusiones

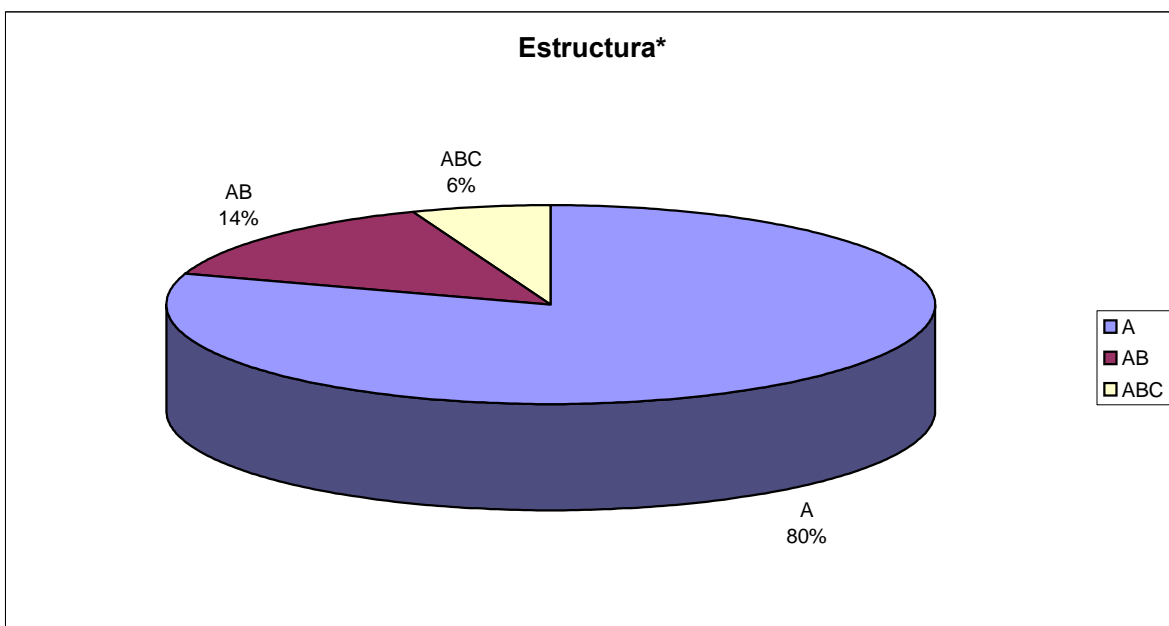
A continuación mostraré con discriminación en porcentaje las estructuras más usadas por Graciela Agudelo en el *Método GAM*, las más usadas en las obras de su autoría y las que son arreglos.

En términos generales las estructuras más usadas en el *Método GAM*, en orden progresivo descendente, son las del tipo A, AB, con introducción y ABC.



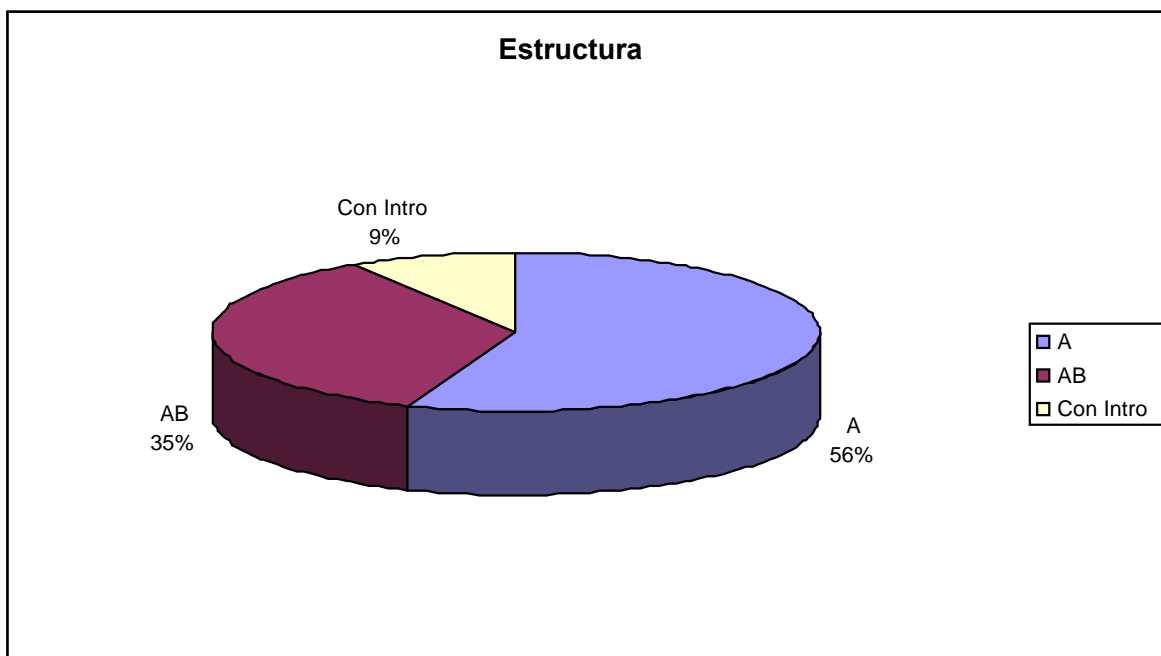
Gráfica 1. Estructura de las obras del *Método GAM*

En términos específicos las estructuras más usadas en las obras de su autoría en orden progresivo son las del tipo A, A B y A B C.



Gráfica 2. Estructura de las obras de su autoría.

Las estructuras más usadas por Graciela Agudelo en sus arreglos, en orden progresivo descendente, son las del tipo A, A B, y con introducción.



Gráfica 3. Estructura de los arreglos.

Como hemos visto, se trata de estructuras simples que permiten la repetición monotemática y de temas contrastantes. Dichas estructuras son la base para la comprensión de formas musicales simples como el Rondó y la preparación para la comprensión de formas más elaboradas como la Sonata.

## 2 Aspectos del lenguaje

### A) Aspecto rítmico

#### a) Tempo y carácter

A continuación describiré el tempo y carácter usado en cada una de las obras que integran el *Método GAM*.

#### Mantiene un tempo único

<i>Lento</i> : 68.	= 1
<i>Lento e pesante</i> : 48*.	= 1*
<i>Pesante</i> : 70.	= 1
<i>Tranquillo</i> : 7, 40*, 67*, 72*, 89*, 92 y 100*.	$5^* + 2 = 7$
<i>Adagio</i> : 65.	= 1
<i>Andante</i> : 2, 3, 5*, 6, 8*, 9*, 12*, 13,14, 15*, 16*, 17, 19, 22*, 23*, 28, 30, 36, 39, 42*, 43, 45, 46, 50, 52, 54*, 55, 71, 74*, 75, 78, 85, 94*, 95*, 97 y 107.	$13^* + 23 = 37$
<i>Andantino</i> : 53*, 79 y 90.	$1^* + 2 = 3$
<i>Moderato</i> : 20, 21, 26, 27*, 29, 31*, 34, 35, 44, 47, 49*, 56*,60*, 61, 64, 69*, 80, 82, 88 y 109.	$6^* + 14 = 20$
<i>Allegro</i> : 1, 4, 10*, 11, 18*, 25, 32*, 37, 38*, 41, 51, 57, 83*, 87, 96, 99*, 101, 103, 104, 105 y 110*.	$7^* + 14 = 20$
<i>Allegro Moderato</i> : 98.	= 1
<i>Allegremente</i> : 58 y 91*.	$1^* + 1 = 2$
<i>Deciso</i> : 77*.	= 1*
<i>Con fluidez</i> : 102*.	= 1*
<i>Poco rubato</i> : 73.	= 1
<i>Nostalgico</i> : 63*.	= 1*
<i>Presto</i> : 81.	= 1
<i>Con animo</i> : 86*.	= 1*

### Cambio de tempo

*Allegro y lento*: 59\*. =1\*

*Andante y piu lento*: 106\*. =1\*

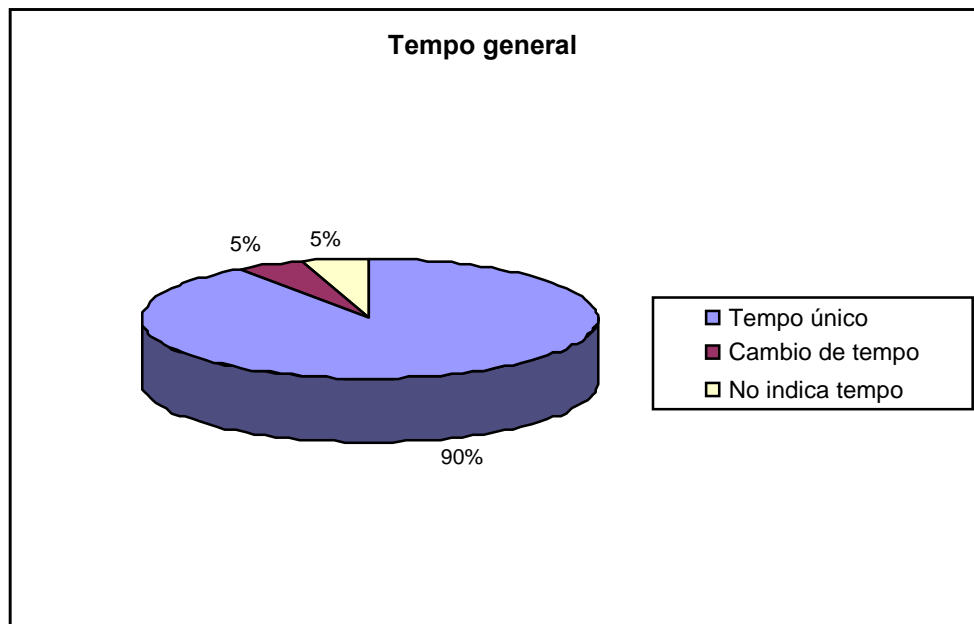
**No indica tempo**: 24\* y 33\*.

Cánones: 62, 66, 84, 76, 93, 108 y 111.

$$2*+7=9$$

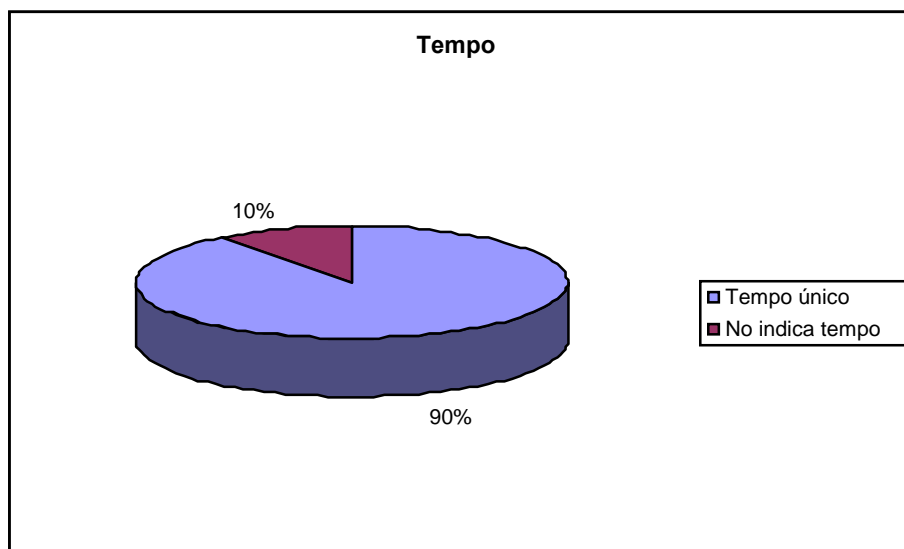
### Conclusiones

En términos generales, en orden progresivo descendente, en el *Método GAM* y en las canciones de su autoría, predomina el uso de un tempo único y, en menor proporción, el cambio de tempo. En los cánones no lo indica.



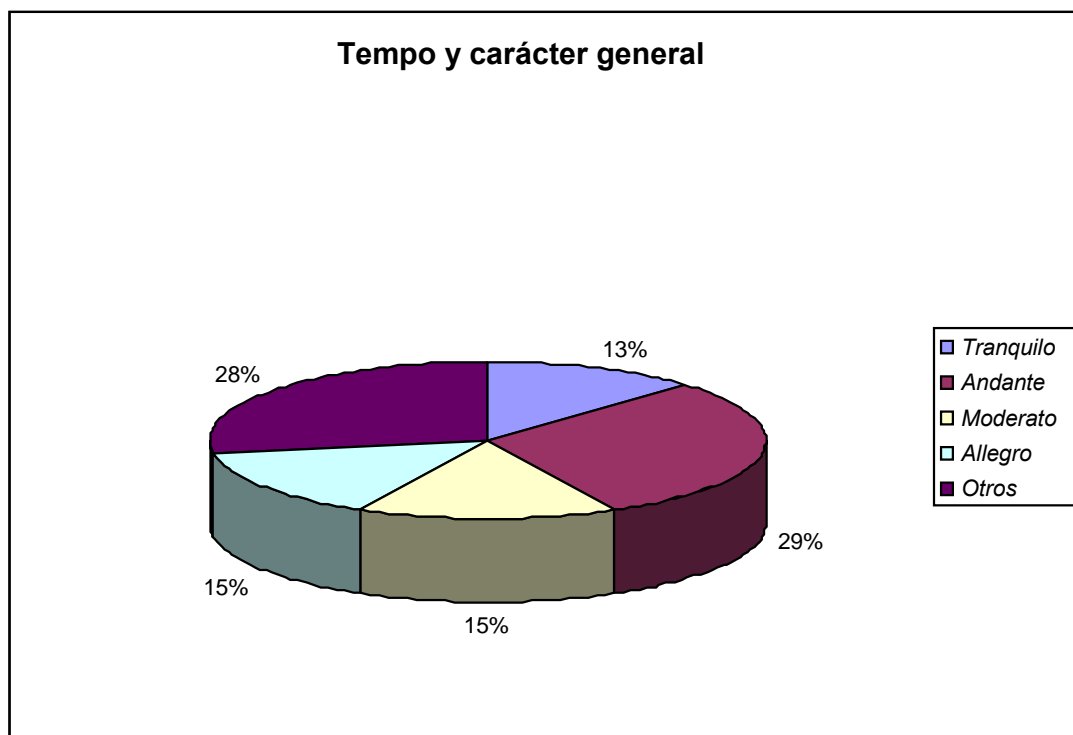
Gráfica 4. Tempo del *Método GAM* y de las obras de su autoría.

En términos específicos, en orden progresivo descendente, en los arreglos predomina el uso de un tempo único y cambio de tempo.



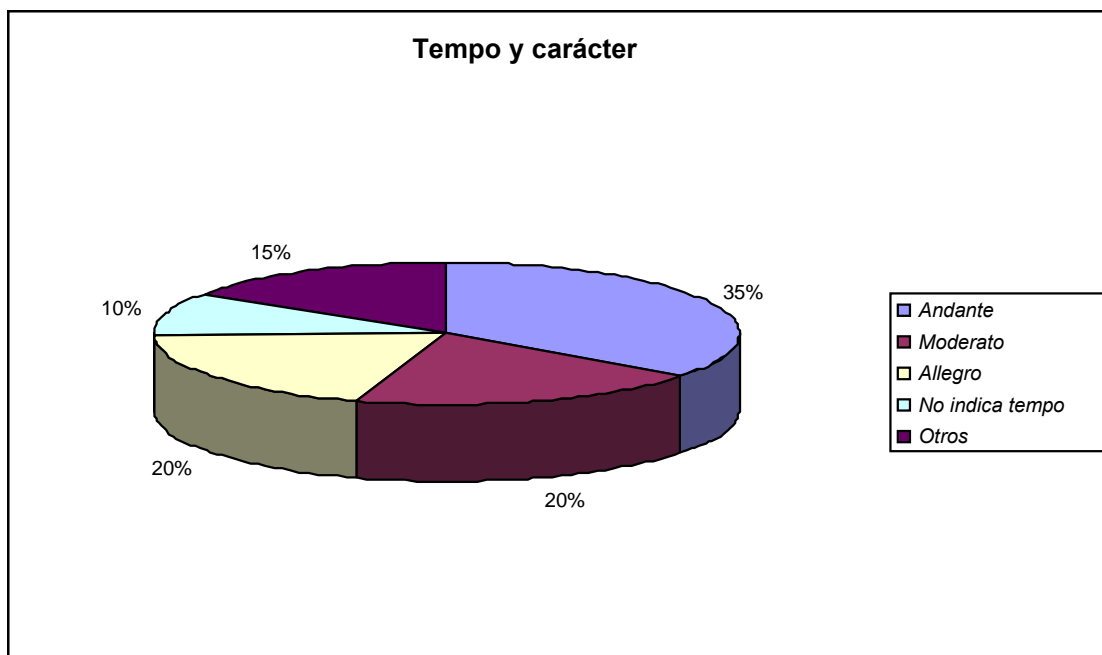
Gráfica 5. Tempo de los arreglos.

En el *Método GAM* y en las canciones de su autoría, en orden progresivo descendente, predomina el uso del tempo y carácter *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, la variedad de diversos tiempos agrupada en el inciso “otros”, no indica el tiempo y *Tranquilo*.



GrGráfica 6. Tempo y carácter del *Método GAM* y de las obras de su autoría.

En los arreglos de Graciela Agudelo, en orden progresivo descendente, predomina el uso de los tiempos *Andante*, *Allegro*, *Moderato*, la diversidad de tiempos y no indica el tiempo.



Gráfica 7. Tempo y carácter de los arreglos.



## b) Compás

A continuación describiré los compases usados en cada una de las obras que integran el *Método GAM*.

**4/4:** 1, 4, 6, 9\*, 12\*, 13, 15\*, 16\*, 18\*, 21, 24\*, 27\*, 33\*, 37, 38\*, 39, 45, 46, 48\*, 49\*, 50, 53\*, 62, 63\*, 68, 70, 72\*, 76, 81\*, 85, 93, 94\*, 96, 103, 109 y 110\*. 18\*+18=36

**2/4:** 2, 10\*, 11, 17, 19, 20, 22\*, 23\*, 25, 26, 28, 31\*, 34, 36, 41, 42\*, 43, 54\*, 55, 61, 74\*, 78, 79, 80, 82, 89\*, 97, 105, 106 y 107. 8\*+22=30

**3/4:** 8\*, 29\*, 32\*, 35, 44, 47, 51, 57, 64, 65, 73, 75, 84, 86\*, 87, 91\*, 98, 99\*, 100\*, 101, 104 y 111. 7\*+15=22

**3/8:** 90. =1

**6/8:** 3, 5\*, 7, 14, 30, 40\*, 52, 56, 60\*, 66, 67, 69\*, 71, 77\*, 88, 92, 95\* y 108.

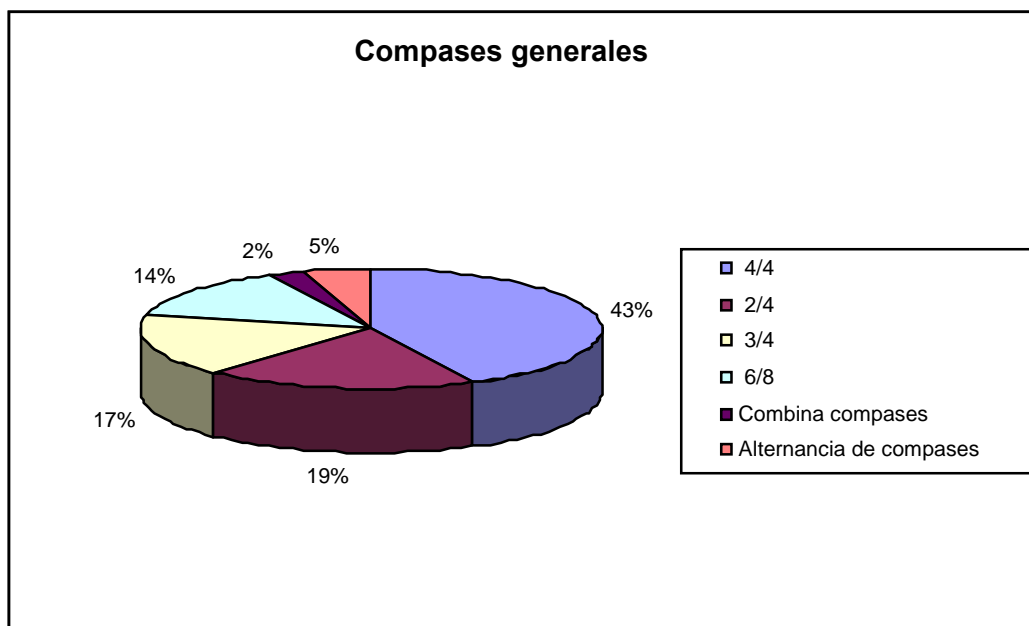
6\*+12=18

**Combina compases:** 58 y 59\* 1\*+1=2

**Alternancia de compases:** 83\* y 102\* 2\*=2

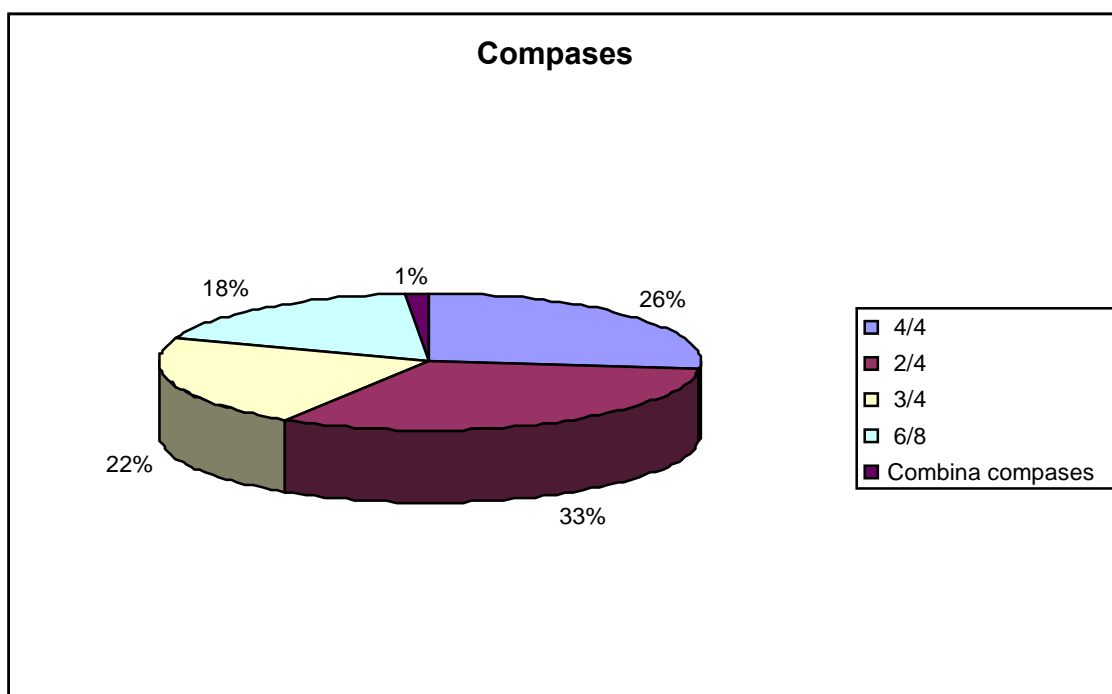
## Conclusiones

En el *Método GAM* y en las obras de su autoría, en orden progresivo descendente, predomina en orden progresivo el uso de compases de 4/4, 2/4, 3/4, 6/8, alternancia de compases y combinación de los mismos.



Gráfica 8. Compases del *Método GAM* y de las obras de su autoría.

Respecto a los arreglos de Graciela Agudelo predomina, en orden progresivo descendente, el uso de compases de 2/4, 4/4, 3/4, 6/8, 3/8 y combinación de compases.



Gráfica 9. Compases de los arreglos.

### c) Ritmo inicial

A continuación describiré el ritmo inicial de cada una de las canciones que integra el *Método GAM*.

**Métrico:** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12\*, 13 14, 16\*, 17, 19, 20, 21, 22, 24\*, 27\*, 28, 29\*, 30, 31\*, 32\*, 33\*, 36, 37, 39, 40\*, 42, 49\*, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 74\*, 76, 78, 79, 81\*, 84, 87, 89\*, 90, 91\*, 92, 93, 94\*, 96, 98, 100\*, 102\*, 103, 104, 108, 109\*, 110\* y 111.

$$19^*+49=68$$

**Síncopa:** 7, 15\*, 18\*, 22\*, 25, 26, 35, 38\*, 41, 42\*, 43, 44, 45, 46, 47, 48\*, 54\*, 60\*, 61, 62\*, 64, 67, 69\*, 71, 75, 77, 80, 82, 83, 84, 86\*, 88, 95, 97, 99\*, 101, 105, 106 y 107.

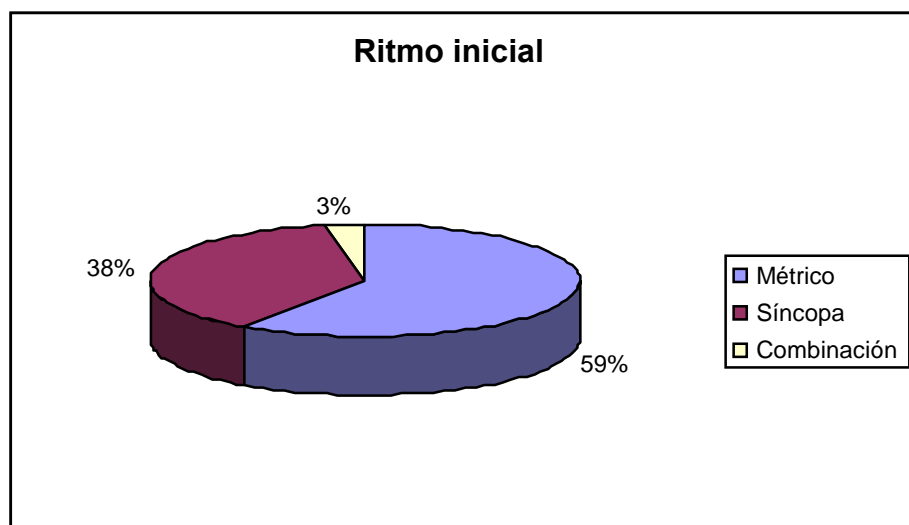
$$12^*+26=38$$

**Combinación:** 10\*, 11, 57, 58 y 108.

$$1^*+4=5$$

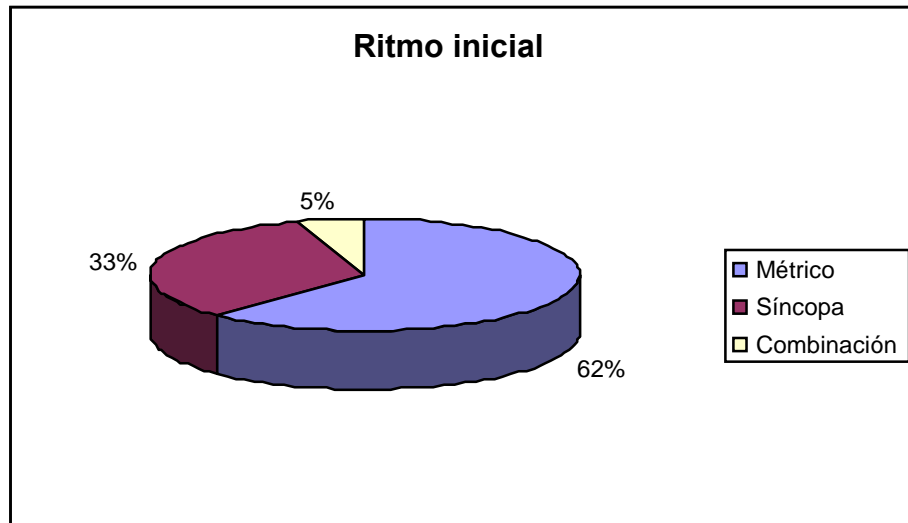
### Conclusiones

En las obras que integran el *Método GAM* y en las obras de su autoría predomina, en orden progresivo descendente, el ritmo inicial métrico, síncopa y la combinación de ambos.



Gráfica 10. Ritmo inicial del *Método GAM* y de las obras de su autoría

En los arreglos de Graciela Agudelo predomina, en orden progresivo descendente, el uso del ritmo inicial métrico, síncopa y la combinación de ambos.



Gráfica 11. Ritmo inicial de los arreglos.

#### d) Actividad rítmica

En este apartado determinaré en que medida las obras que integran el *Método GAM* mantienen su actividad rítmica, si éstas la incrementan hacia la región áurea<sup>334</sup>, si existe una disminución de dicha actividad hacia el final o si existe una combinación de los elementos antes expuestos.

**Mantiene la misma de la actividad rítmica:** 1, 5, 6, 8\*, 9\*, 10\*, 14, 15\*, 16\*, 20, 23, 25, 26, 27\*, 28, 30, 32\*, 36, 40\*, 41, 44, 52, 54, 57, 63, 66, 67\*, 69\*, 73, 74, 75, 77\*, 78, 79, 82, 83\*, 84, 85, 86\*, 87, 88, 89, 90, 91\*, 92, 93, 94\*, 95, 96, 97, 98, 99\*, 101, 103, 106, 107, 110 y 111. 16\*+42=58

**Incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea:** 2, 3\*, 4, 7, 11, 12\*, 13, 17, 18\*, 19, 21, 22\*, 24\*, 31\*, 33, 34, 37, 38\*, 62, 70, 71, 72\*, 76, 80, 81, 105 y 109\*. 9\*+18=27

**Disminución de la actividad rítmica hacia el final:** 35, 39, 42\*, 43, 47, 45, 48\*, 46, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 68, 100\*, 102\*, 104 y 108. 4\*+22=25

**Combinación:** 29\* =1\*

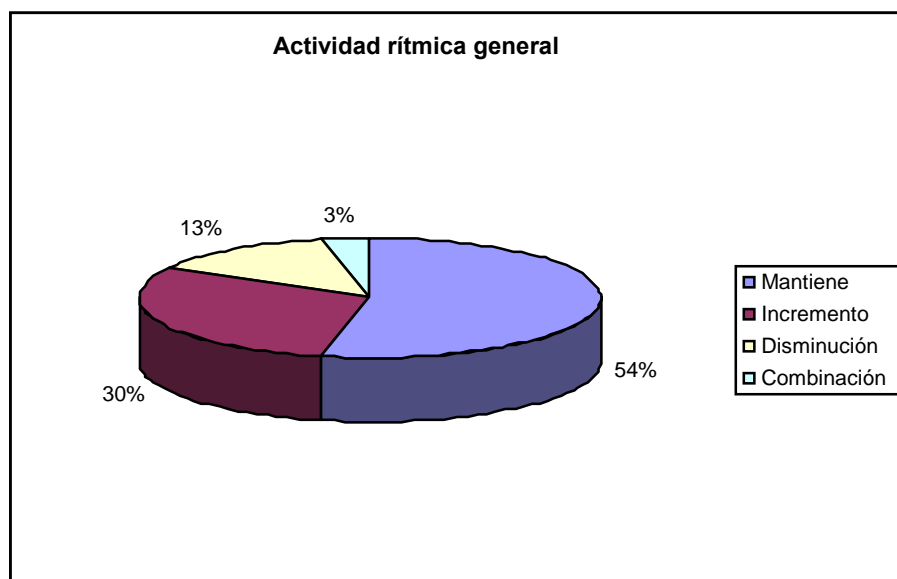
#### Conclusiones

Las obras que integran el *Método GAM* y las de Graciela Agudelo, en orden progresivo descendente, mantienen su actividad rítmica, la incrementan hacia la región áurea, existe una

---

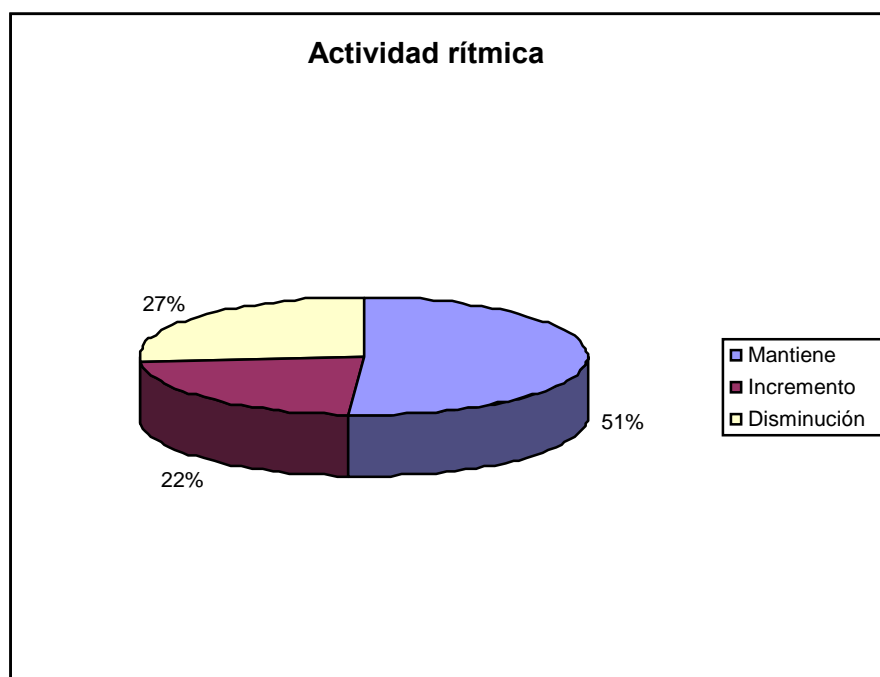
<sup>334</sup> CUÉN, Leticia: *La proporción áurea en la música del siglo*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 23. (La definición de proporción áurea en la música se refiere a la asimetría armónica en la cual se presenta un clímax, ubicado en la mitad del segundo segmento de una obra musical).

disminución de dicha actividad hacia el final y una combinación de los elementos antes expuestos.



Gráfica 12. Actividad rítmica del *Método GAM* y de las obras de su autoría.

En términos específicos, los arreglos de Graciela Agudelo, en orden progresivo descendente, mantienen su actividad rítmica, la incrementan hacia la región áurea y existe una disminución de dicha actividad hacia el final.



Gráfica 13. Actividad rítmica de los arreglos.

En las canciones que integran el *Método GAM* predomina el uso de un *tempo* único lo cual permite ejercitar adecuadamente su interpretación desde diversos tiempos.

En sus obras, la compositora aporta cambios de *tempo* que acercan al estudiante a una interpretación más libre y precisa de la música. Por ejemplo, en 5. El parque de diversiones.

En los cánones, también de su autoría, el *tempo* no ha sido indicado. La razón de ello es que su interpretación implica un grado de dificultad que exige de mayor precisión al requerido en la monodia, pudiendo de esta forma ser abordado libremente desde diferentes *tempis* para facilitar su interpretación.

En el *Método GAM* la compositora utiliza una rica variedad de *tempi* que van desde *Lento*, hasta *Presto*. Están presentes de mayor a menor utilización, los tiempos *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, la variedad de diversos tiempos agrupada en el inciso “otros”, la no indicación de tiempo y *Tranquillo*. De esta forma, el estudiante se familiarizará con las indicaciones más usuales del *tempo*.

Aunque en sus arreglos predomina el uso de los tiempos *Andante*, *Allegro*, *Moderato*, Graciela Agudelo prefiere para sus obras el *Andante*, la diversidad de tiempos, *Moderato*, *Allegro* y *Tranquillo*. Lo anterior unido a la indicación del carácter, es una prueba de que su

música transita por todos los estados posibles del pulso emocional humano, constituyendo un rasgo que define su estilo personal.

La alternancia de compases es un elemento usual en la música tradicional mexicana, misma que plasma en la canción n° 102 “La mariposa” de su autoría.

La síncopa generalmente esta armonizada sobre la dominante, por lo que su función es la de hacer énfasis en la tonalidad.

Para el estudio del ritmo Graciela Agudelo ha retomado del Método *Kodály*<sup>335</sup> el uso de onomatopeyas descrito en la “Presentación del método”<sup>336</sup>. Sin embargo, la compositora propone sus propias onomatopeyas las cuales han sido diseñadas con el propósito de adaptar el método al Español de México. En la actualidad el uso de onomatopeyas ha caído en desuso. En mi opinión dicha técnica de aprendizaje establece asociaciones entre el sonido y la lectura que a largo plazo complica el estudio de la música. Este planteamiento ha sido superado por el *Método Willems*<sup>337</sup>, el cual recomienda no establecer ningún tipo de asociación. En mi práctica como profesora de música a nivel básico, medio y superior he podido corroborar su efectividad.

Respecto a la práctica de los valores de las notas y el uso del tresillo, Graciela Agudelo ha creado canciones para ello como n° 24 “Blancas y negras” y n° 34 “Kíkiri”.

Uno de los aspectos más valiosos en torno a éste apartado son los ejercicios rítmicos asociados a las canciones que integran el método como podemos observar en el Ejercicio rítmico no 5, basado en su arreglo a la canción tradicional de Francia n° 6. “Pulgarcito”.

---

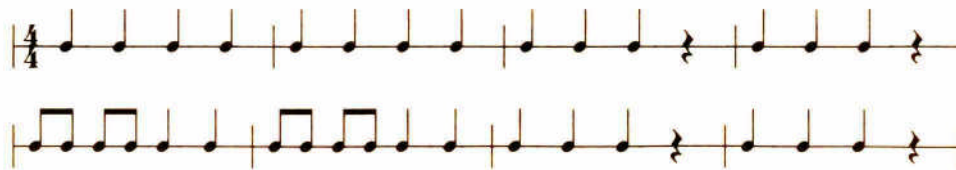
<sup>335</sup> 2do. Festival Didáctico “Manuel M. Ponce”. México, Material didáctico del curso impartido por Pierre Van Hauwe, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

<sup>336</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, p. 18.

<sup>337</sup> 2do. Festival Didáctico “Manuel M. Ponce”. México, Apuntes inéditos del curso impartido por Jaques Chapuis, Presidente de la Association Internationale d’ Education Musicale *Willems*, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.



*Pulgarcito* (ejercicio rítmico núm. 5)



Ejemplo. 20. Ejercicio rítmico No. 5 “Pulgarcito”.

## B) Aspecto melódico

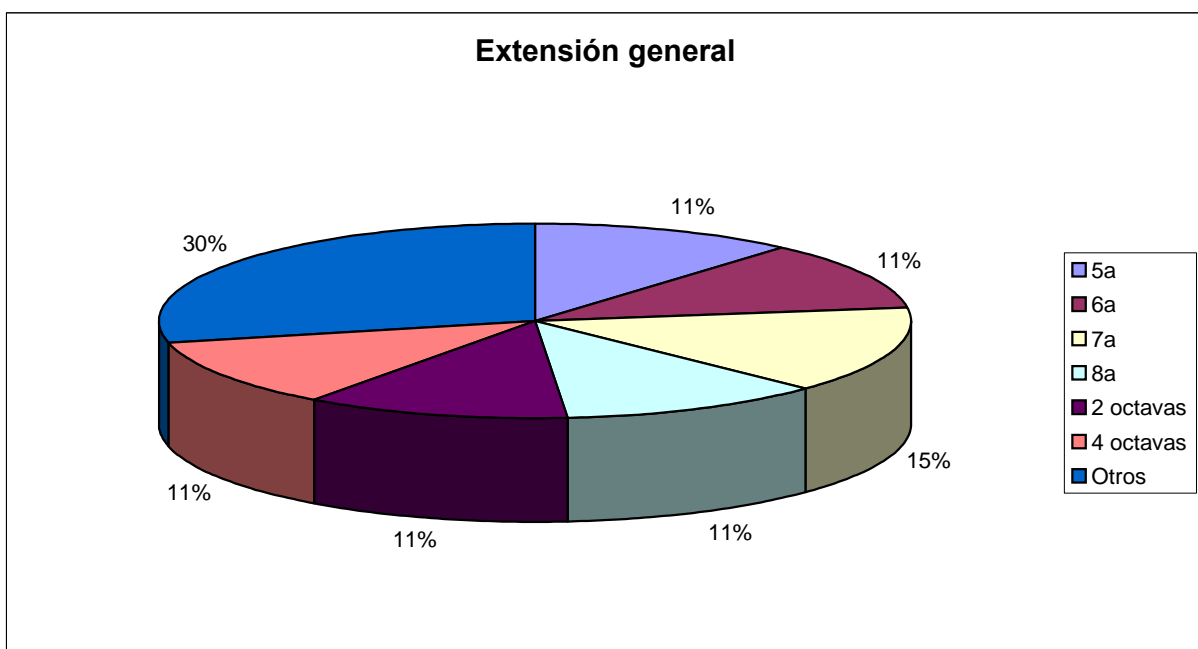
A continuación describiré el comportamiento de la melodía en cada una de las obras que integra el *Método GAM*.

### a) Rango o extensión de la voz principal

<b>3ª:</b> 7.	=1
<b>4ª:</b> 9*, 18* y 40*	3*=3
<b>5ª:</b> 4, 6, 8*, 17, 21, 23*, 27*, 32, 54* y 101.	4*+6=10
<b>6ª:</b> 1, 3*, 11, 12*, 20, 34, 37, 41, 51, 55, 67*, 70, 74, 86, 90, 91, 102* y 107.	4*+14=18
<b>7ª:</b> 5*, 10*, 13, 14, 15*, 16*, 22*, 50, 58, 61, 64, 65, 96, 97 y 103.	
<b>5*+10=15</b> <b>8ª:</b> 2, 19, 25, 26, 28, 38*, 39, 46, 52, 53*, 57, 59, 60, 68, 66, 68, 71, 73, 75, 76, 78, 73, 82, 85, 93, 92, 94*, 95*, 105, 108 y 111.	4*+27=31
<b>9ª:</b> 30, 35, 43, 44, 45, 47, 77*, 79, 80, 87, 88 y 104.	1*+11=12
<b>11ª:</b> 69*.	=1*
<b>12ª:</b> 84.	=1
<b>2 octavas:</b> 24*, 29*, 33* y 42*.	=4*
<b>3 octavas:</b> 49*, 72* y 89.	2*+1=3
<b>4 octavas:</b> 31*, 36, 48*, 56, 98, 100, 109* y 110*.	4*+4=8
<b>5 octavas:</b> 63*, 99 y 106.	2*+1=3
<b>6 octavas:</b> 81*.	=1

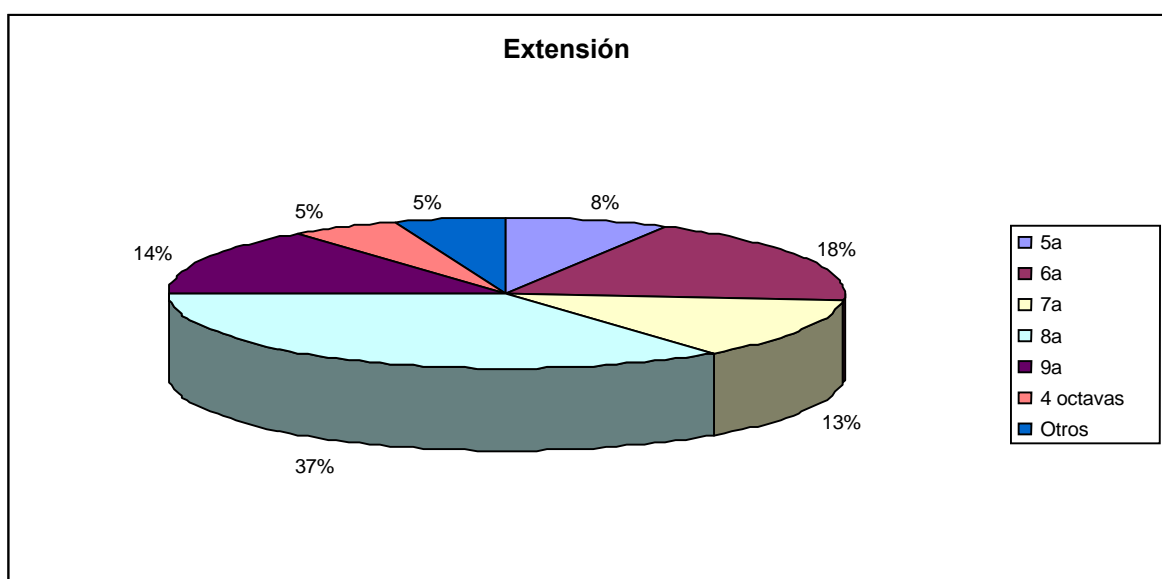
### Conclusiones

El rango de extensión de la voz principal en las obras que integran el *Método GAM* y el de las obras de su autoría, alcanza una extensión de 3ª a 12ª octavas, exceptuando la 29\* la cual abarca dos octavas. En las obras para piano y la parte del piano de las canciones, abarcan de 2 a 4 octavas, y algunas llegan hasta 6.



Gráfica 14. Extensión de la voz principal en el *Método GAM* y en las obras de su autoría.

El rango de extensión de la voz principal en los arreglos de Graciela Agudelo predominan, en orden progresivo descendente, intervalos de 7<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> y los simples restantes agrupados en el inciso “otros”. Las obras para piano, y la parte del piano de las canciones, abarcan de 2 a cuatro octavas y, hasta seis octavas.



Gráfica 15. Extensión de la voz principal en los arreglos.

## b) Contorno melódico

A continuación detallaré el grado de inicio de cada una de las canciones que integran el *Método GAM*.

### Grado inicial

**1°:** 2, 5\*, 6, 9\*, 10\*, 12\*, 13, 20, 23\*, 27\*, 30, 31\*, 32\*, 33\*, 36, 37, 38\*, 39, 40\*, 46, 48\*, 50, 51, 52, 53\*, 54\*, 55, 56\*, 58, 60\*, 61, 62, 65, 66, 67\*, 68, 76, 78, 79, 81\*, 85, 90, 92, 93, 98, 99\*, 100\*, 107 y 108.  $20^*+29=49$

**3°:** 3\*, 4, 7, 8\*, 17, 22\*, 24\*, 26\*, 29\*, 34\*, 47, 57, 63\*, 72\*, 73, 82, 89\*, 91\*, 101, 102\*, 104, 105, 109\* y 111.  
 $12^*+12=24$

**4°:** 106.  $=1$

**5°:** 1, 19, 21, 28, 49\*, 70, 74\*, 77\*, 86, 87 103 y 110\*.  $4^*+8=12$

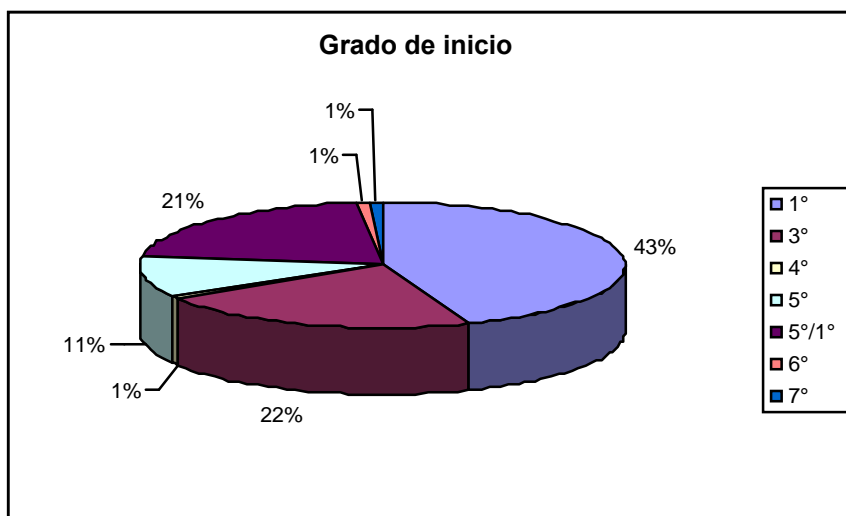
**5°/ 1°:** 14\*, 15\*, 16\*, 18\*, 25, 41, 42\*, 43, 44, 45, 59\*, 64, 69\*, 71, 75, 80, 83\*, 84, 88, 94\*, 95\*, 96 y 97.  
 $10^*+13=22$

**6°:** 11.  $=1$

**7°:** 35.  $=1$

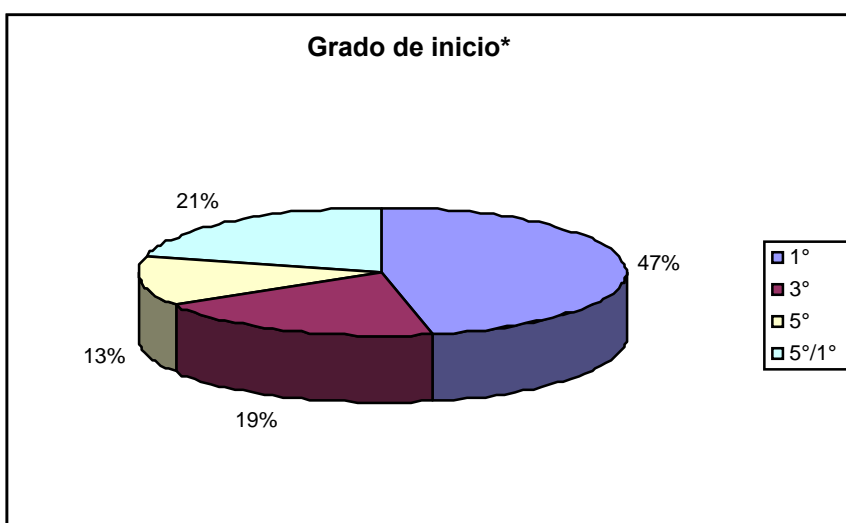
### Conclusiones

Los grados de inicio de la voz principal que predominan, en orden progresivo descendente, en el *Método GAM* y en los arreglos de Graciela Agudelo son el 1°, 3°, 5°/1° y 5°. En menor proporción el 4°, 6° y 7°.



Gráfica 16. Grado de inicio en el *Método GAM* y de los arreglos.

En las obras de su autoría, en orden progresivo descendente, predomina el 1°, 3°, 5°/1° y 5°. Llama la atención que la compositora no utiliza el 4°, 6° y 7°.



Gráfica 17. Grado de inicio\* de las obras de su autoría.

## Grado límite de extensión

Grado de extensión máxima de la altura hacia la región de los agudos de cada una las obras que integran el *Método GAM*.

**2°:** 8\*, 42\*, 47, 81\* y 96.

$$3^*+2=5$$

**3°:** 3\*, 7, 9\*, 41, 50, 72\*, 86\*, 87, 107, 109\* y 110\*.

$$6^*+5=11$$

**4°:** 17, 34, 40\*, 44, 58, 60\*, 61, 79 y 97.

$$2^*+7=9$$

**5°:** 1, 2, 4, 10\*, 15\*, 16\*, 18\*, 20, 21, 22\*, 23\*, 26\*, 27\*, 29\*, 35, 38\*, 39, 54\*, 65, 73, 75, 77\*, 78, 84, 95\*, 98 101 y 105.

$$13^*+15=28$$

**6°:** 6, 11, 12\*, 19, 32\*, 33\*, 36, 37, 43, 45, 51, 55, 62, 67\*, 69\*, 70, 71, 74\*, 80, 88, 89\*, 90, 91\*, 99\*, 102, 103\*, 104 y 111.

$$10^*+18=28$$

**7°:** 5\* y 46.

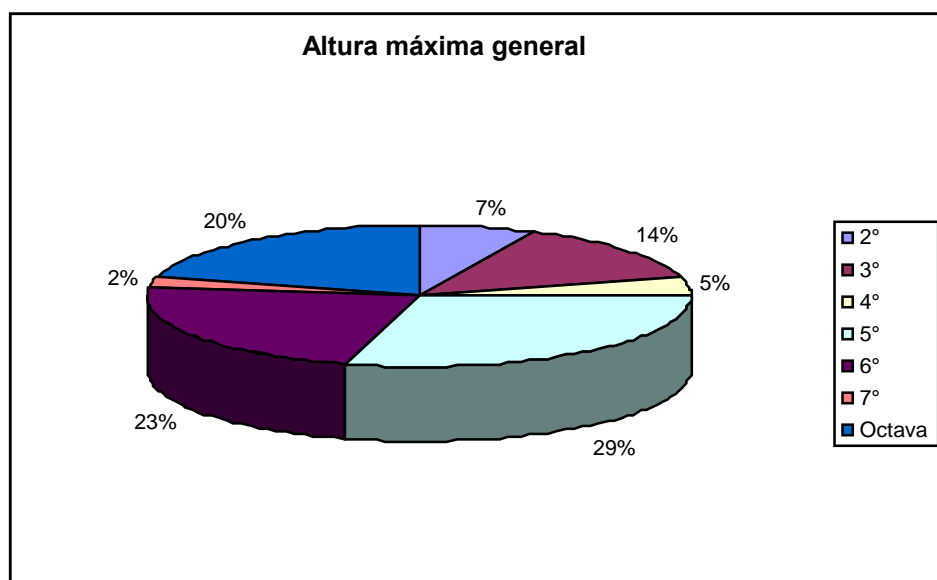
$$1^*+1=2$$

**8°:** 13, 14, 24\*, 25, 28, 30, 31\*, 48, 49\*, 52, 53\*, 56\*, 57, 59, 63, 64\*, 66, 68, 76, 82, 83\*, 85, 92, 93, 94\*, 100\*, 106 y 108.

$$9^*+20=29$$

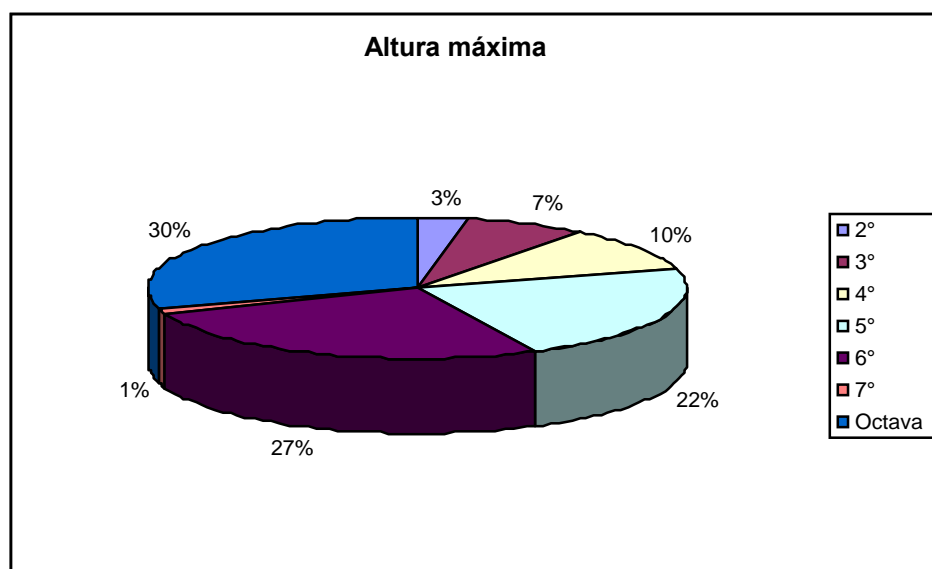
## Conclusiones

Los grados de extensión máxima de altura hacia la región de los agudos, en las obras que integran el *Método GAM* y en las obras de Graciela Agudelo son: el 5°, 6°, 8°, 3°, 2°, 4° y 7°.



Gráfica 18. Grado extensión máxima del *Método GAM* y de las obras de su autoría.

En términos específicos, los grados de extensión máxima de altura hacia la región de los agudos que predomina, en orden progresivo descendente, en los arreglos de Graciela Agudelo son: 8°, 6°, 5°, 4°, 3°, 2° y 7°.



Gráfica 19. Grado extensión máxima de los arreglos.

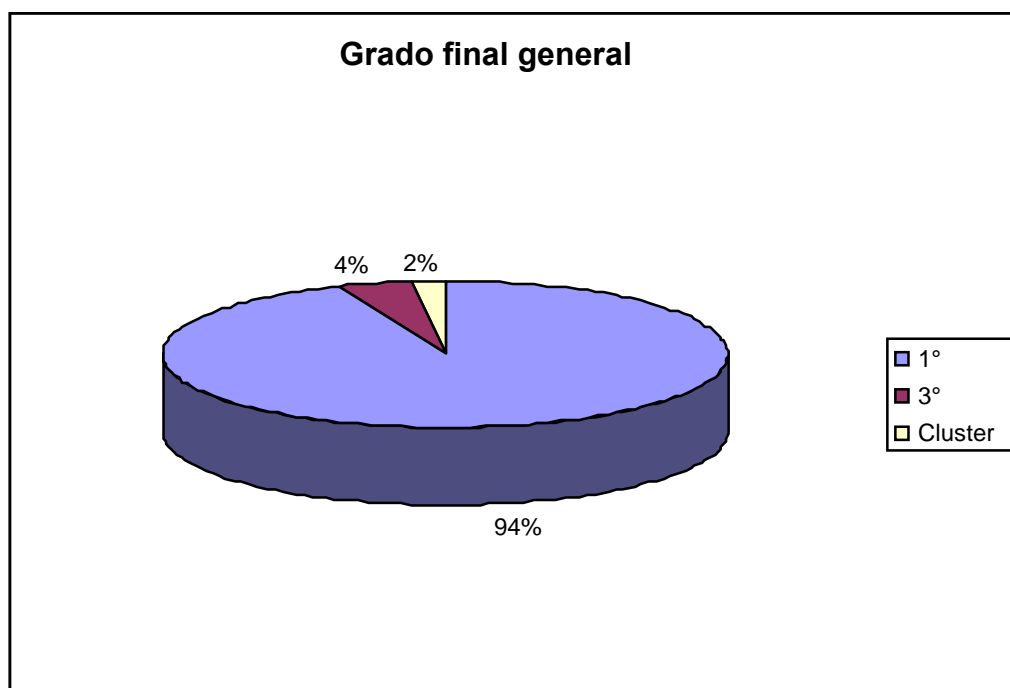
## Grado final

Grado final de cada una de las obras que integran el *Método GAM*.

1°:	$46^*+61=107$
3°: 1, 104 y 111	$=3$
Cluster: 85*	$=1$

## Conclusiones

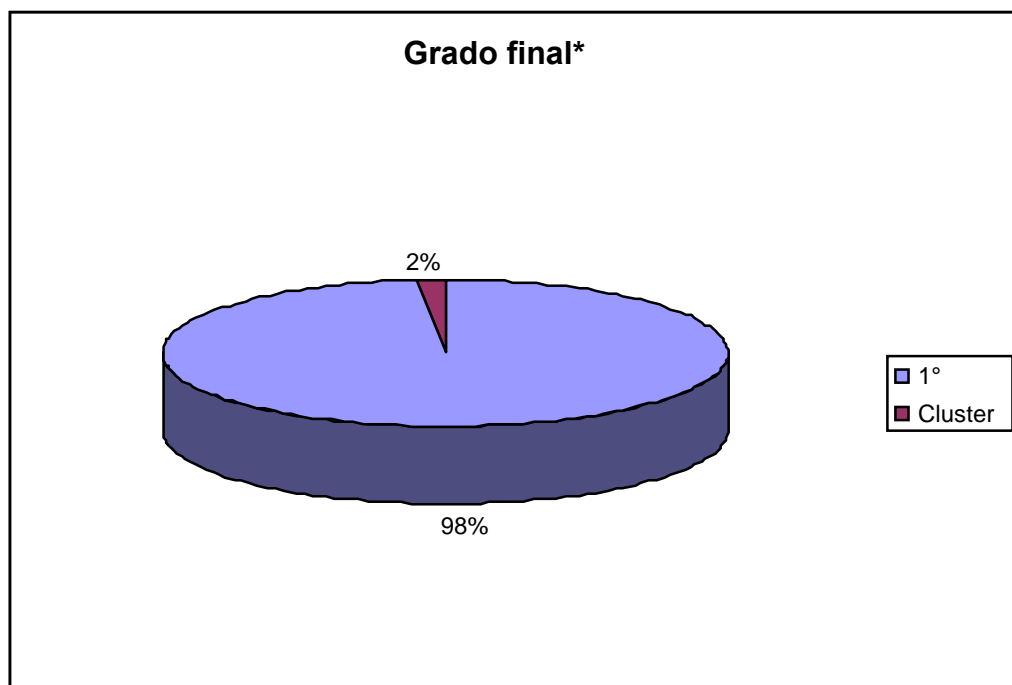
En la totalidad de las obras que integran el *Método GAM* predomina como grado conclusivo el 1°, 3° y un cluster.



Gráfica 20. Grado final de las obras del *Método GAM*.

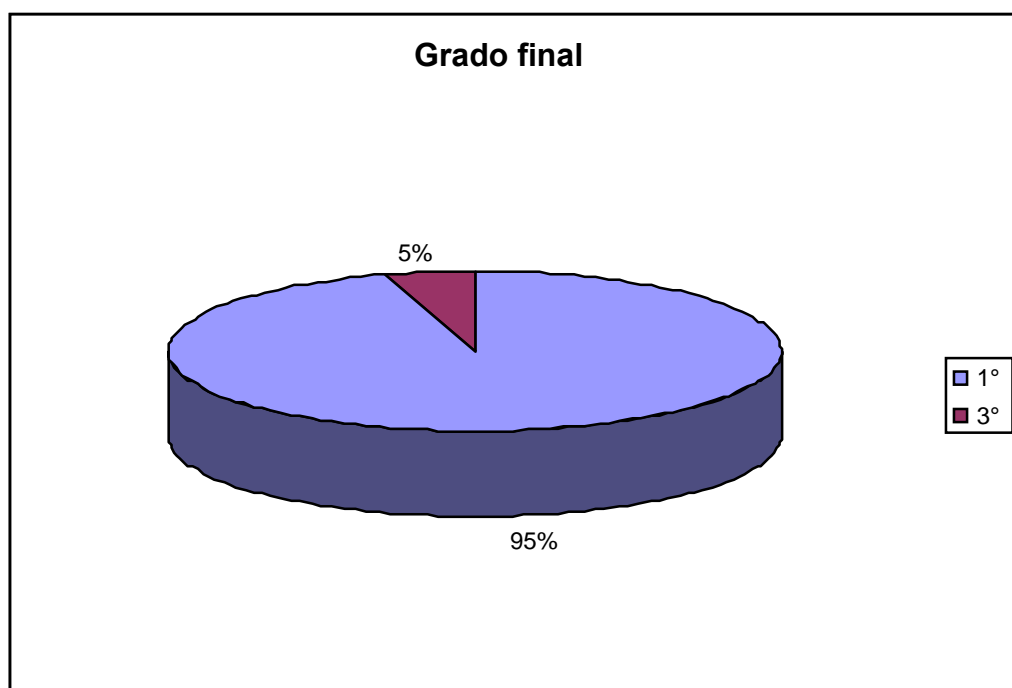
En las obras de su autoría predomina como grado conclusivo el 1° y un cluster, lo cual significa que el tercer grado que ha definido la tonalidad tradicionalmente no es usado en sus obras.





Gráfica 21. Grado final de las obras de su autoría.

En los arreglos de Graciela Agudelo predomina como grado conclusivo sólo el 1° y 3°.



Gráfica 22. Grado final de los arreglos.

### c) Intervalos característicos

Descripción de los intervalos característicos de cada una de las obras del *Método GAM*.

#### Unísono

Unísono y segundas: 55, 104 y 109*.	$1^*+2=3$
Unísonos, segundas y terceras: 4, 8* y 53*.	$2^*+1=3$
Unísonos, segundas, terceras y cuartas: 11, 28, 46, 52, 68, 73, 78, 79, 80, 83* y 84.	$1^*+10=11$
Unísonos, segundas, terceras cuartas y quintas: 10*.	$=1^*$
Unísonos, segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas: 82 y 57.	$=2$
Unísonos, segundas, terceras, quintas, sextas: 70.	$=1$
Unísonos, segundas y cuartas: 25, 65, 66 y 75.	$=4$
Unísonos, segundas, cuartas y quintas y sextas: 71.	$=1$
Unísonos, terceras, quintas y sextas: 19.	$=1$
Unísonos, terceras y cuartas: 76.	$=1$
Subtotal $5^*+23=28$	

#### Segundas

Segundas: 3*, 5*, 9*, 13, 33*, 40*, 59* y 102*.	$7^*+1=8$
Segundas y unísono: 86* y 98.	$1^*+1=2$
Segundas y terceras mayores: 7 y 12*.	$1^*+1=2$
Segundas y terceras menores: 1, 17, 58 y 99*.	$1^*+3=4$
Segundas, terceras mayores y menores: 21, 24, 37, 48*, 89*, 91*, 92, 101 y 103.	$3^*+6=9$
Segundas, terceras y cuartas: 2, 6, 14, 16*, 34, 62, 64 y 100*.	$2^*+6=8$
Segundas, unísonos, terceras, cuartas y quintas: 32*.	$=1^*$
Segundas, terceras, cuartas y sextas: 47.	$=1$

Segundas, terceras, séptima y octava: 74\*. =1\*

Segundas, unísono, terceras, cuartas y sextas: 77\*. =1\*

Segundas y cuartas: 15, 29\* y 50.  $1^*+2=3$

Segundas, quintas y séptimas: 111. =1

Segundas y sextas: 4 y 94\*.  $1^*+1=2$

Segundas y séptimas: 108. =1

Subtotal  $20^*+24=44$

### **Terceras**

Terceras: 23. =1

Terceras, unísonos y segundas: 90 y 105. =2

Terceras menores, unísonos y segundas: 54\*. =1\*

Terceras y segundas: 22, 31\*, 35, 39, 49\*, 54 y 72\*.  $3^*+3=6$

Terceras, cuartas y segundas: 30, 96 y 106. =3

Terceras, cuartas y octavas: 26. =1

Terceras, sextas y octavas: 36, 38\* y 63\*.  $2^*+1=3$

Terceras, sextas, quintas, cuartas y segundas: 56, 61 y 67. =3

Subtotal  $6^*+14=20$

### **Cuartas**

Cuartas: 18. =1

Cuartas, unísonos y segundas: 97 y 107. =2

Cuartas y segundas: 41 y 110\*.  $1^*+1=2$

Cuartas, segundas y terceras: 43, 44, 45 y 88. =4

Cuartas, segundas y quintas: 93. =1

Cuartas, segundas, terceras y sextas: 87. =1

Subtotal  $1^*+10=11$

### Quintas

Quintas: 27*.	=1*
Quintas y unísonos: 51.	=1
Quintas, unísonos y segundas: 20.	=1
Quintas, unísonos, segundas, terceras y cuartas: 85.	=1
Subtotal $1^*+3=4$	

### Sextas

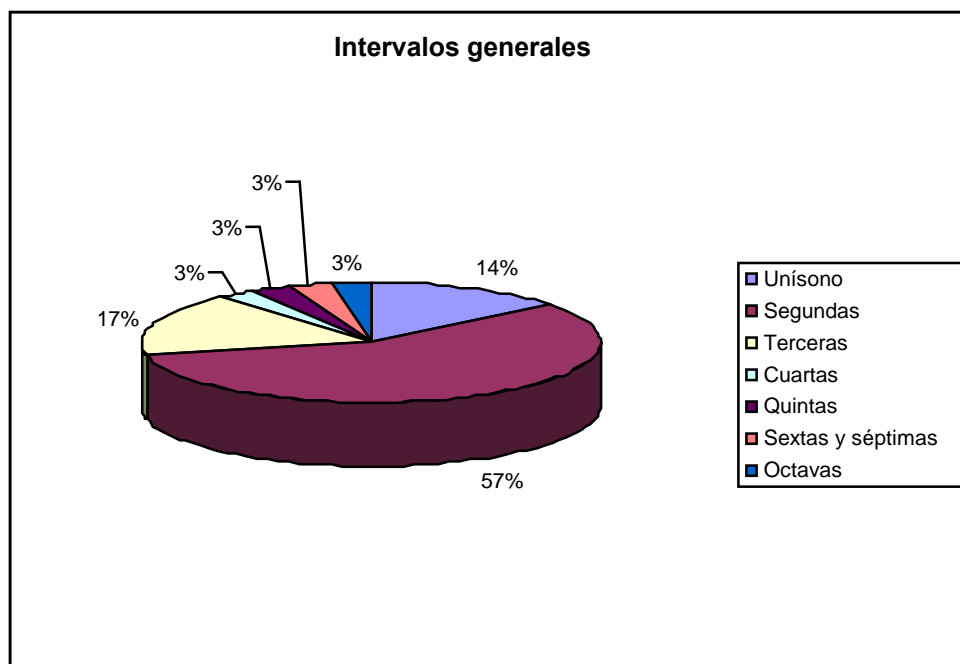
Sextas, unísonos, terceras y séptimas: 69.	=1
Séptimas: 95*.	=1*

### Octavas

Octavas: 60*.	=1*
Octavas y segundas: 81*.	=1*
Subtotal =2*	

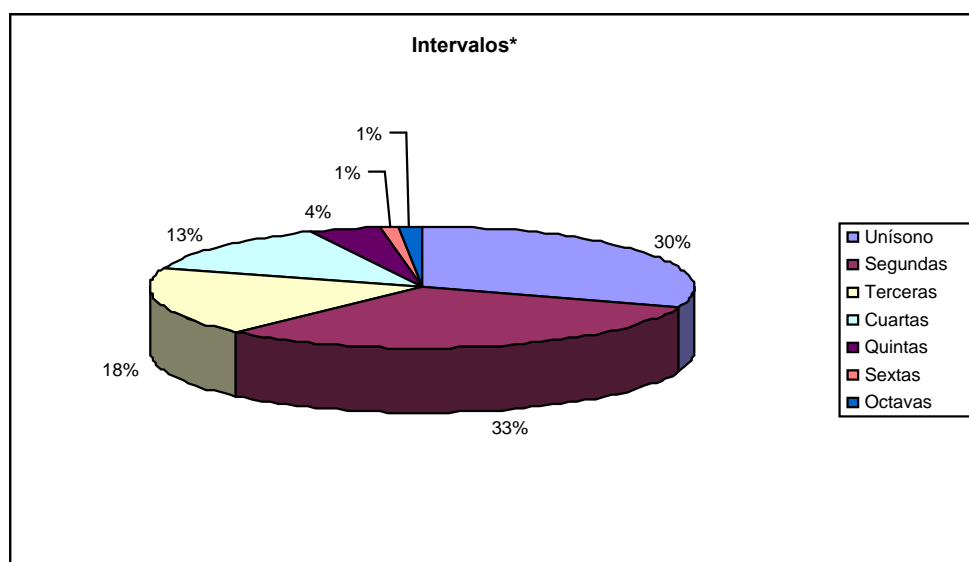
### Conclusiones

Los intervalos más usados en el *Método GAM*, en orden progresivo descendente, son las segundas, terceras y unísonos combinados con otros intervalos, y en menores proporciones cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas combinados con otros intervalos.



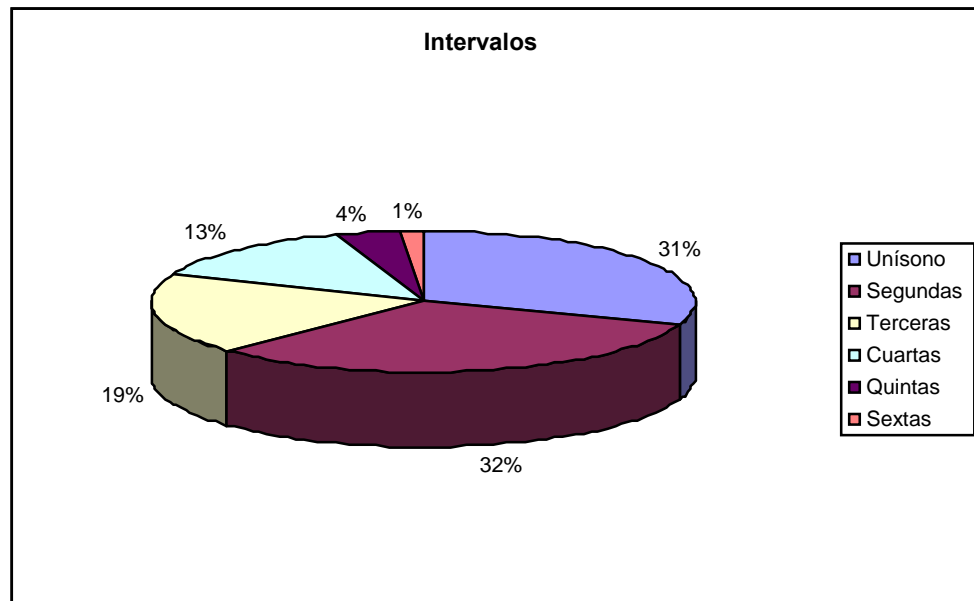
Gráfica 23. Intervalos del *Método GAM*.

Los intervalos más usados en las obras de su autoría, en orden progresivo descendente, son las segundas, unísonos y terceras combinadas con otros intervalos y, en menor proporción, cuartas, quintas, séptimas y octavas, igualmente combinadas con otros intervalos.



Gráfica 24. Intervalos de las obras de su autoría.

Los intervalos más usados en los arreglos de Graciela Agudelo, en orden progresivo descendente, son las segundas, unísonos, terceras y cuartas, combinados con otros intervalos y, en menor proporción, quintas y sextas.



Gráfica 25. Intervalos de los arreglos.

#### d) Tratamiento de la melodía

Descripción del tratamiento de la melodía de las canciones de Graciela Agudelo.

Utilización de un solo motivo

Repetición exacta: 7, 45 y 60\*.  $1^*+2 = 3$

Repetición variada: 2, 3, 4, 5\*, 6, 13, 14, 16\*, 17, 18\*, 19, 20, 21, 23\*, 24\*, 25, 27\*, 28, 30, 31\*, 32\*, 33\*, 34, 35, 36, 37, 38\*, 39, 40\*, 41, 42\*, 44, 47, 48\*, 49\*, 50, 51, 54\*, 57, 59\*. 61, 64, 65, 69\*, 72\*, 73, 74, 78, 81\*, 82, 83\*, 86\*. 88, 89\*, 91\*, 94\*, 95, 96, 97, 99\*, 101, 102\*, 104, 110 y 111.

$26^*+39 = 65$

Utilización de dos o más motivos

Repetición exacta: 22\*, 55, 62, 66, 70, 84, 90, 93, 107, 108 y 109\*.

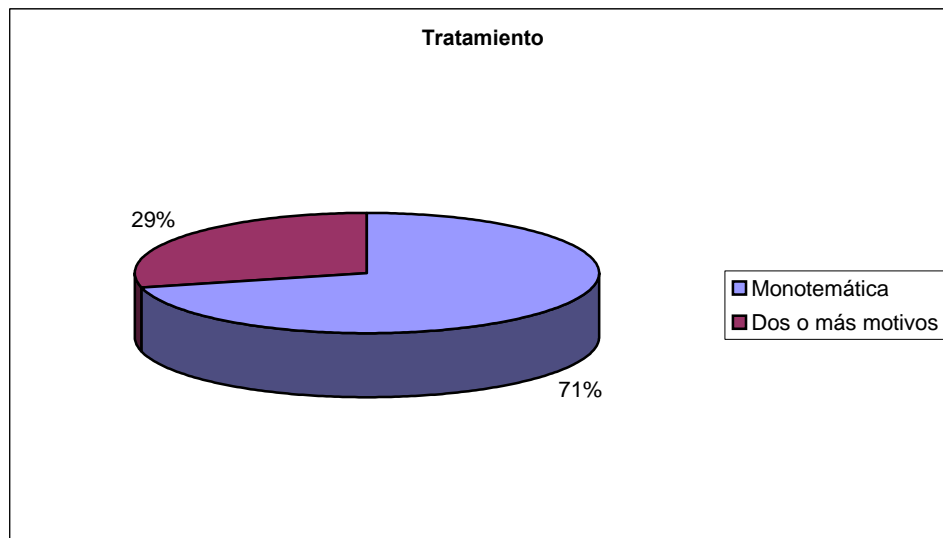
$2^*+9 = 11$

Repetición variada: 1, 8\*, 26, 29\*, 43, 52, 53\*, 68, 75, 77\*, 79, 92, 100\*, 103 y 106.  $5^*+10 = 15$

Repeticiones exactas y variadas: 9\*, 10\*, 11, 12\*, 15\*, 46, 56\*, 58, 63\*, 67\*, 71, 76, 80, 85, 87, 98 y 105.  $7^*+10=17$

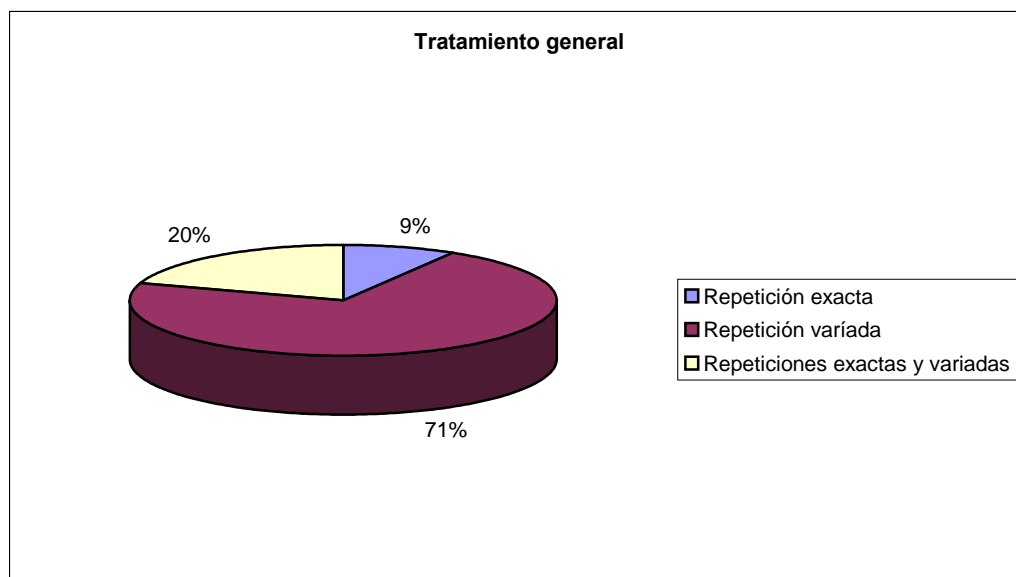
#### Conclusiones

Hay que destacar que en el *Método GAM*, en las obras de Graciela Agudelo y en sus arreglos, predomina, en orden progresivo descendente, la utilización de un solo motivo o tema, y en menor proporción, la de dos o más.



Gráfica 26. Características temáticas del *Método GAM*.

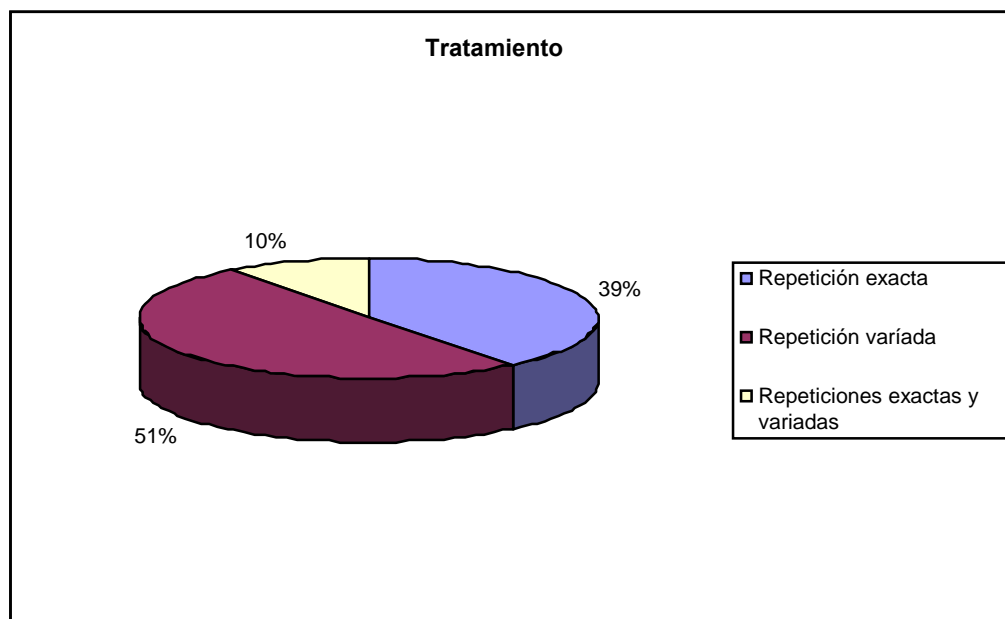
Por otra parte, en el *Método GAM* y en las obras de su autoría la técnica de composición usada por la compositora para el desarrollo de dichos motivos es, en orden progresivo descendente, la repetición exacta, la repetición variada y la combinación de ambas técnicas.



Gráfica 27. Tratamiento general de la melodía en el *Método GAM* y en las obras de su autoría.



En los arreglos predomina la repetición variada de los motivos seguida de la repetición exacta y de la combinación de ambas técnicas.



Gráfica 28. Tratamiento de la melodía de los arreglos.

La voz principal en las obras que integran el *Método GAM*, abarca desde el intervalo de 3ª hasta la 12ª, exceptuando la 29\* que comprende dos octavas por tratarse de una obra para dos voces. En las obras de su autoría y en sus arreglos predomina la extensión de intervalos de 7ª, 5ª, 6ª y 8ª. El rango elegido por la compositora además de ajustarse a la tesitura de las voces infantiles, ampliará su registro paulatinamente, al igual que el de las piezas para piano cuyo rango extenderá de 2 a 6 octavas, aumentando de forma progresiva el grado de dificultad instrumental.

Los grados de inicio de la voz principal que predominan en el *Método GAM* y en sus arreglos es el 1º, 3º, 5º/1º, 5º y en menor proporción el 4º, 6º y 7º. Lo anterior, coincide que en las obras de su autoría en las que igualmente predomina el 1º, 3º, 5º/1º y 5º, utilizando el 4º, 6º y 7º únicamente como material para el aprendizaje de los intervalos, siendo éste último

un rasgo de su estilo personal de composición. En éste sentido es importante mencionar que, algunos instrumentos musicales de la antigüedad como el Teponaztli<sup>338</sup> de origen prehispánico o la Sanza<sup>339</sup> de origen africano, basan su afinación en el intervalo de 5ª. De lo anterior se deduce que el repertorio de la música tradicional con fines didácticos gira en torno a los tres primeros armónicos naturales<sup>340</sup>, los mismos que tanto en la tradición oral como en el gusto de los autores y de la compositora han sido preferentes.

Como grado conclusivo en el *Método GAM* y en sus arreglos predomina el 1º, el 3º y un cluster. En las obras de su autoría concluye en el 1º y con un cluster. De lo anterior deducimos que los grados de inicio, clímax y final, tienen la función de establecer, reiterar y concluir en la tonalidad inicial.

La canción nº 81 “Lanzamiento” la autora utiliza progresivamente tonalidades cromáticas enarmónicas Do<sup>#</sup> y Re<sup>b</sup> y concluye con un cluster con el cual pone en duda el uso de una tonalidad determinada, es decir, todas las notas y ninguna pueden ser la tonalidad, o dicho de otro modo, el eje tonal es el cluster. Por otra parte, resulta interesante el que la autora la haya tomado como conclusión de la *Suite aventuras*.

---

<sup>338</sup> GUZMÁN BRAVO, José Antonio: Capítulo VII. “Glosario de instrumentos prehispánicos”. En: *La música de México, 1. Historia, 1. Periodo prehispánico (ca.1500 a. C. a 1521 d. C.)*. Julio Estrada (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 174.

<sup>339</sup> *Musical instruments of the world*. Ruth Midgley (ed.). New York, The Diagram Group, 1976, p. 133.

<sup>340</sup> NÚÑEZ, Adolfo. *Informática y electrónica musical*. España, Editorial Paraninfo, [2ª Ed. Revisada] 1993, p. 24.

Tocar clusters amplios con la palma de la mano en el registro más grave y en el más agudo del piano.

uso de clusters

Ejemplo 21. “Lanzamiento” de Graciela Agudelo (fragmento)<sup>341</sup>.

Los intervallos más usados en el *Método GAM*, en orden progresivo descendente, son las segundas, terceras y unísonos combinados con otros intervallos y, en menor proporción, las cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas, combinados con otros intervallos. En los arreglos, las segundas, unísonos, terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas. En las obras de su autoría las segundas, unísonos y terceras combinadas con otros intervallos y, en menor proporción, las cuartas, quintas, séptimas y octavas, igualmente combinadas con otros intervallos, rasgo que definen su estilo personal.

Para el estudio progresivo de todos los intervallos simples, la compositora crea una canción la cual titula con el nombre de los intervallos: n° 18 “La cuarta”, n° 23 “Las terceras mayores”, n° 27 “La quinta”, n° 38 “Sexta menor”, n° 54 “Tercera menor”, n° 60 “La octava”, n° 68 “La sexta”, n° 77 “La segunda”, n° 86 “La segunda menor” y n° 95 “Las séptimas”.

Llama la atención que dentro de la música tradicional, escasean los ejemplos con

<sup>341</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., pp. 125-130.

intervalo de séptima y octava. Lo anterior se debe, en el caso de la séptima a su cercanía con la tónica, en el de la octava, la precisión requerida para su correcta afinación. En este sentido, las obras de Graciela Agudelo compuestas con dichos intervalos para la enseñanza musical son una aportación de relevancia pedagógica.

En el *Método GAM*, en las obras de Graciela Agudelo y en sus arreglos predomina la utilización de un solo motivo y en menor proporción la de dos o más motivos.

Por otra parte, en el *Método GAM* y en las obras de Graciela Agudelo, la técnica de composición usada para el desarrollo de dichos motivos, es la repetición exacta, la repetición variada y la combinación de ambas técnicas.

Por el contrario, en los arreglos predomina en el mismo orden, la repetición variada de los temas, la repetición exacta y la combinación de ambas. Lo anterior nos permite definir un pequeño matiz de diferencia entre la técnica de composición preferida por la compositora para desarrollar sus temas y las canciones tradicionales. Graciela Agudelo se inclina por la repetición exacta de los temas, no porque le falte imaginación para hacer variaciones, sino porque preferirá introducir el elemento de variedad en la armonía, como veremos más adelante.

Es interesante el uso que la compositora hace del ostinato melódico en su arreglo a la canción nº 14 “Tres Ratones”, tradicional de Estados Unidos.

### C) Aspecto armónico

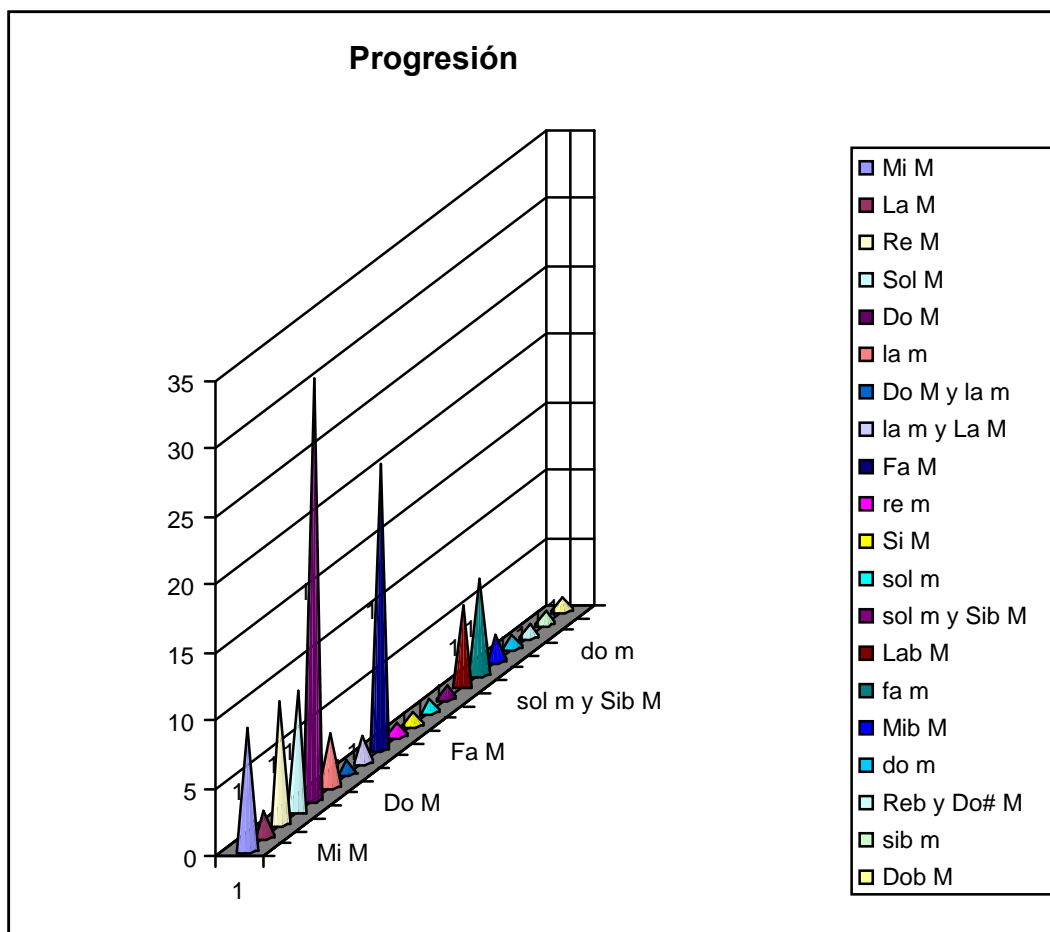
#### a) Tonalidad, plan armónico u otras técnicas empleadas.

Descripción de las tonalidades y de otras técnicas usadas en cada una de las canciones que integran el *Método GAM*.

<b>Mi Mayor:</b> 19, 23*, 35,40*, 51, 73, 74, 90 y 101.	$2^*+7=9$
<b>Mi hexáfona</b> 73	$=1$
<b>La Mayor:</b> 61 y 79	$=2$
<b>Re Mayor:</b> 21, 34*, 37, 39, 48, 55, 57, 82 y 103.	$1^*+8=9$
<b>Sol Mayor:</b> 7, 25, 41, 50, 71, 75, 84, 96 y 97.	$=9$
<b>Do Mayor:</b> 4, 5*, 6, 8*, 9*, 12*, 13, 14, 20, 22*, 24*, 28, 30, 32*, 36, 46, 47, 52, 53*, 59*, 60*, 62, 64, 66, 68, 76, 83*, 105, 108, 110* y 111.	$12^*+19=31$
<b>la menor:</b> 58, 63*, 87 y 92.	$1^*+3=4$
<b>Do Mayor y la menor:</b> 98.	$=1$
<b>la menor y La Mayor:</b> 100* y 109*.	$=2^*$
<b>Fa Mayor:</b> 1, 2, 3*, 16*, 17, 18*, 26, 29*, 43, 44, 45, 69*, 77*, 78, 80, 85, 89*, 91*, 94*, 95* y 104.	$10^*+11=21$
<b>re menor:</b> 65.	$=1$
<b>Sib Mayor:</b> 86*.	$=1^*$
<b>sol menor:</b> 106.	$=1$
<b>sol menor y Sib Mayor:</b> 15*	$=1^*$
<b>Lab Mayor:</b> 10, 11, 42*, 49*, 72* y 107.	$3^*+3=6$
<b>fa menor:</b> 16, 33*, 38*, 54, 67, 88 y 93.	$2^*+5=7$
<b>Mib Mayor:</b> 27* y 31.	$1^*+1=2$
<b>do menor:</b> 56*	$=1$
<b>Reb Mayor y Do# Mayor:</b> 81*.	$=1^*$
<b>sib menor:</b> 99*.	$=1^*$
<b>Dob Mayor:</b> 102.	$=1$

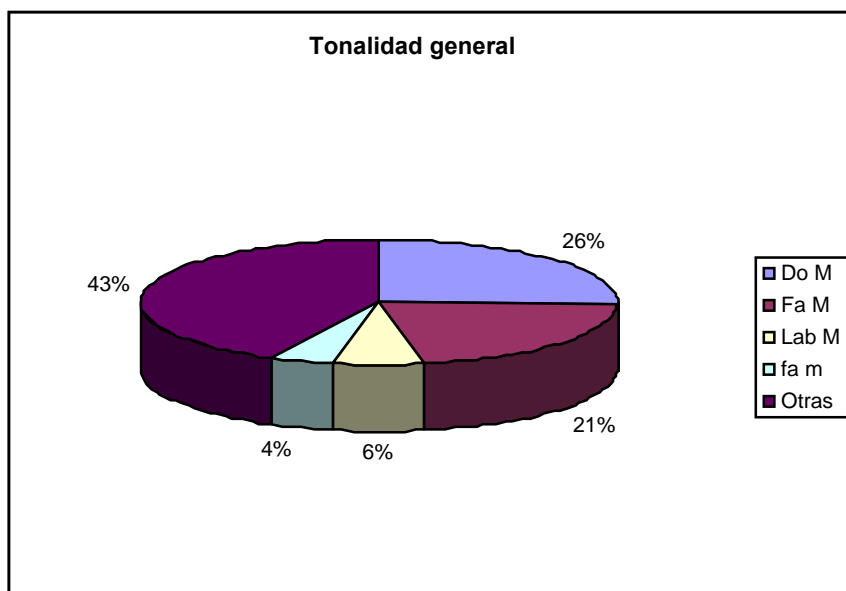
## Conclusiones

El porcentaje de frecuencias de las tonalidades más usadas por la compositora para integrar el *Método GAM*, nos indican la progresión armónica del mismo.



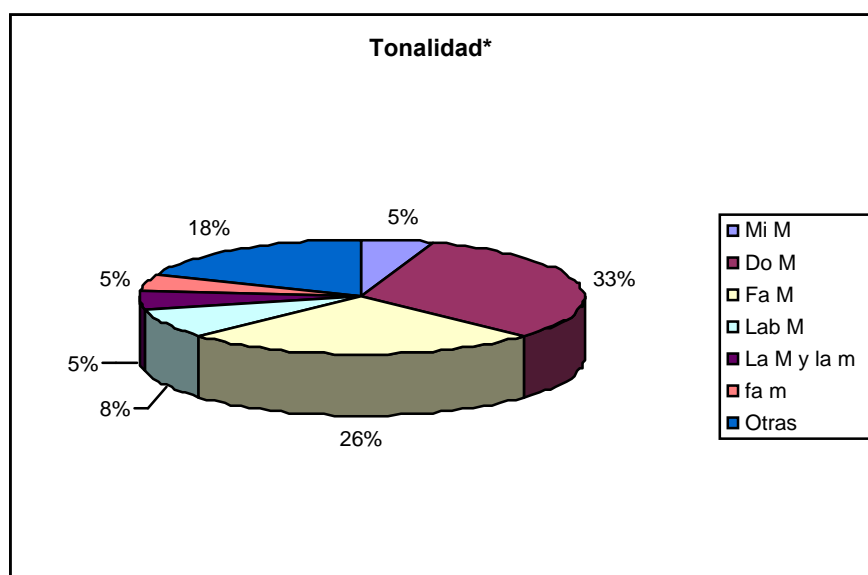
Gráfica 29. Progresión de las tonalidades del *Método GAM*.

De lo anteriormente observado, podemos deducir que en términos estadísticos, en el *Método GAM* las tonalidades más usadas, en orden progresivo descendente, son Fa Mayor, Do Mayor, La<sup>b</sup> Mayor, fa menor y otras.



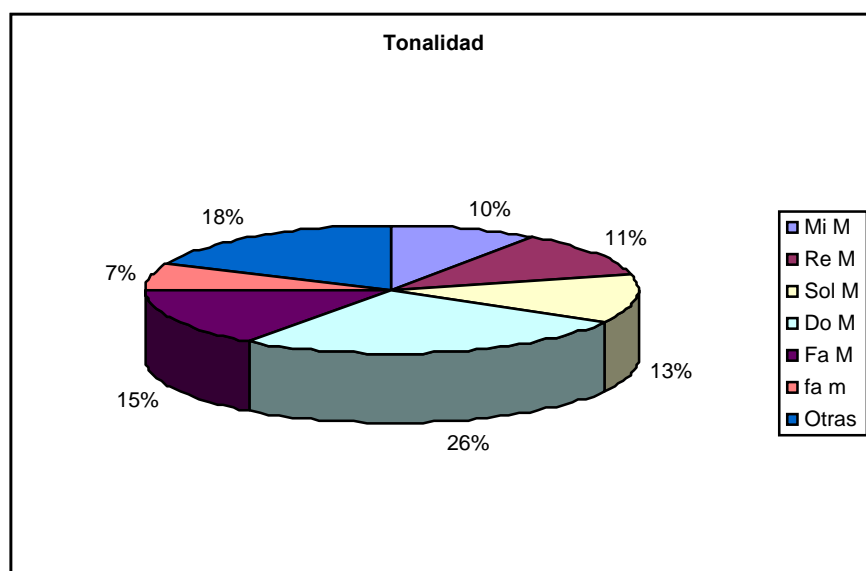
Gráfica 30. Tonalidades usadas en *Método GAM*.

En las obras de su autoría las tonalidades más usadas son, en orden progresivo descendente, Do Mayor, Fa Mayor, otras, La<sup>b</sup> Mayor, La Mayor y la menor, fa menor y otras.



Gráfica 31. Tonalidades de las obras de su autoría.

En sus arreglos las tonalidades más usadas son, en orden progresivo descendente, Do Mayor, otras, Fa Mayor, Re Mayor, Mi Mayor y fa menor.



Gráfica 32. Tonalidades de los arreglos.



## b) Plan armónico

Detallaré el plan armónico utilizado en las obras que integran el *Método GAM*.

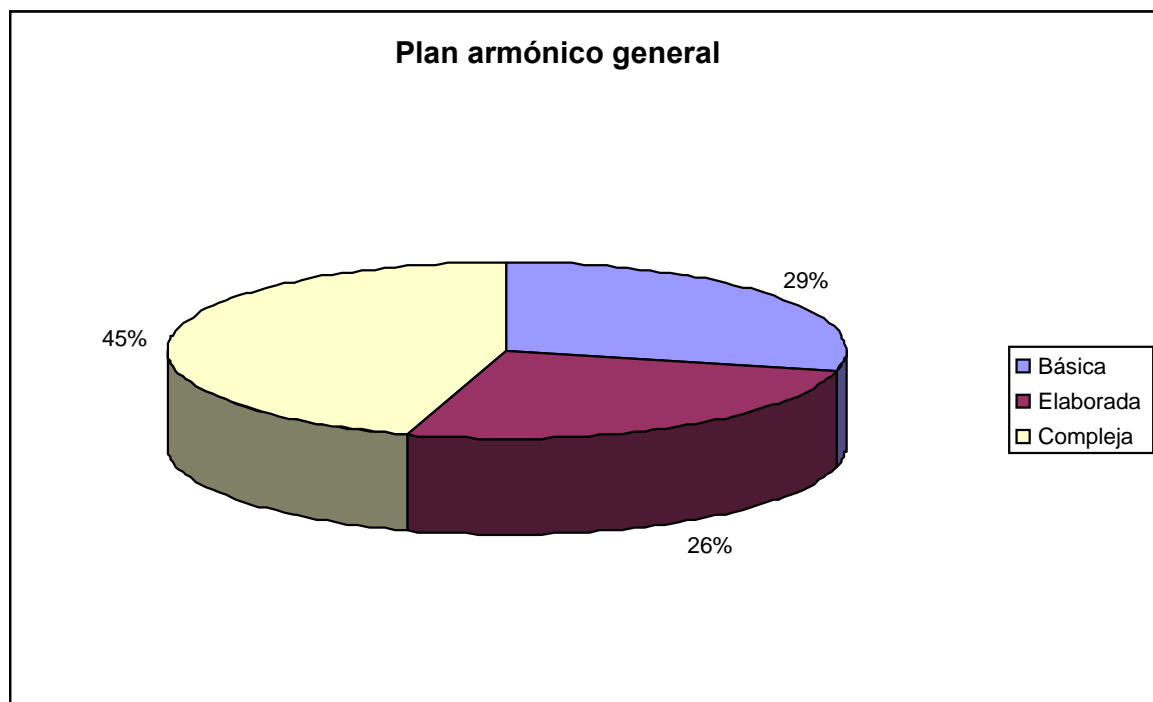
**Armonía básica:** 3\*, 4, 6, 8\*, 11, 14, 16\*, 17, 18, 21, 22\*, 23\*, 25, 26, 27, 29\*, 30\*, 37, 39, 40\*, 43, 44, 45, 46, 49\*, 51, 58, 59\*, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 76, 78, 79, 82, 84, 86\*, 90, 92, 93, 94\*, 97, 101, 107, 108 y 111.  $12^*+37=49$

**Armonía elaborada:** 1, 2, 7, 9\*, 12\*, 13, 15, 19, 20, 31, 32\*, 33\*, 34, 36, 47, 50, 53\*, 54\*, 56\*, 67\*, 74\*, 75, 83, 87, 88, 91\*, 95\*, 98, 104 y 106.  $11^*+19=30$

**Armonía compleja:** 5\*, 10\*, 24\*, 28, 35, 38\*, 41, 42\*, 48\*, 52, 55, 57, 60\*, 63\*, 69\*, 70, 71, 72\*, 73\*, 77\*, 80, 81\*, 85, 89\*, 96, 99\*, 100\*, 102\*, 103, 105, 109\* y 110\*.  $19^*+13=32$

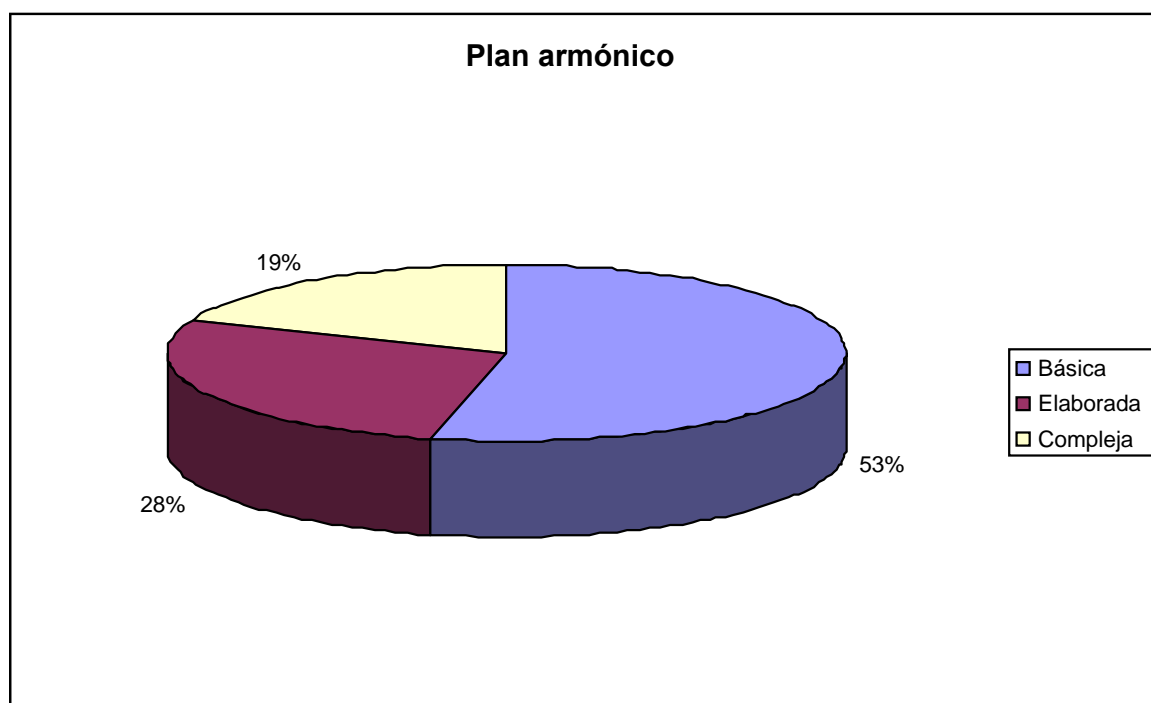
## Conclusiones

En el *Método GAM* y en las obras de su autoría predomina, en orden progresivo descendente, la construcción de un plan armónico complejo, básico y elaborado.



Gráfica 33. Plan armónico del *Método GAM* y de las obras de su autoría.

En los arreglos predomina, en orden progresivo descendente, la construcción de un plan armónico basado en armonía básica, elaborada y compleja.



Gráfica 34. Plan armónico de los arreglos.

Como pudimos observar en la gráfica no. 34, la progresión de las tonalidades del *Método GAM* están presentes las de las siete notas y su relativo menor, exceptuando Si Mayor y si menor. También son usadas las tonalidades de  $\text{Re}^b$ ,  $\text{Si}^b$ ,  $\text{Do}^b$ ,  $\text{si}^b$  y  $\text{Do}^\#$ . La secuencia de las tonalidades es progresiva, acorde con el grado de dificultad y comenzando por Fa Mayor.

Las tonalidades más usadas en el *Método GAM* son Fa Mayor, Do Mayor,  $\text{La}^b$  Mayor, fa menor y, en menor proporción las tonalidades restantes. En las obras de Graciela Agudelo predominan Do Mayor, Fa Mayor,  $\text{La}^b$  Mayor, La Mayor y la menor, fa menor y, en menor proporción, las tonalidades restantes. En los arreglos Do Mayor, Fa Mayor, Re Mayor, Mi Mayor y fa menor, y en menor proporción, las tonalidades restantes. Lo anterior nos permite corroborar que la obra en su conjunto gira en torno a Do Mayor y la subdominante, es decir Fa Mayor.

Un ejemplo interesante en el que la compositora hace una aportación al estudio de las

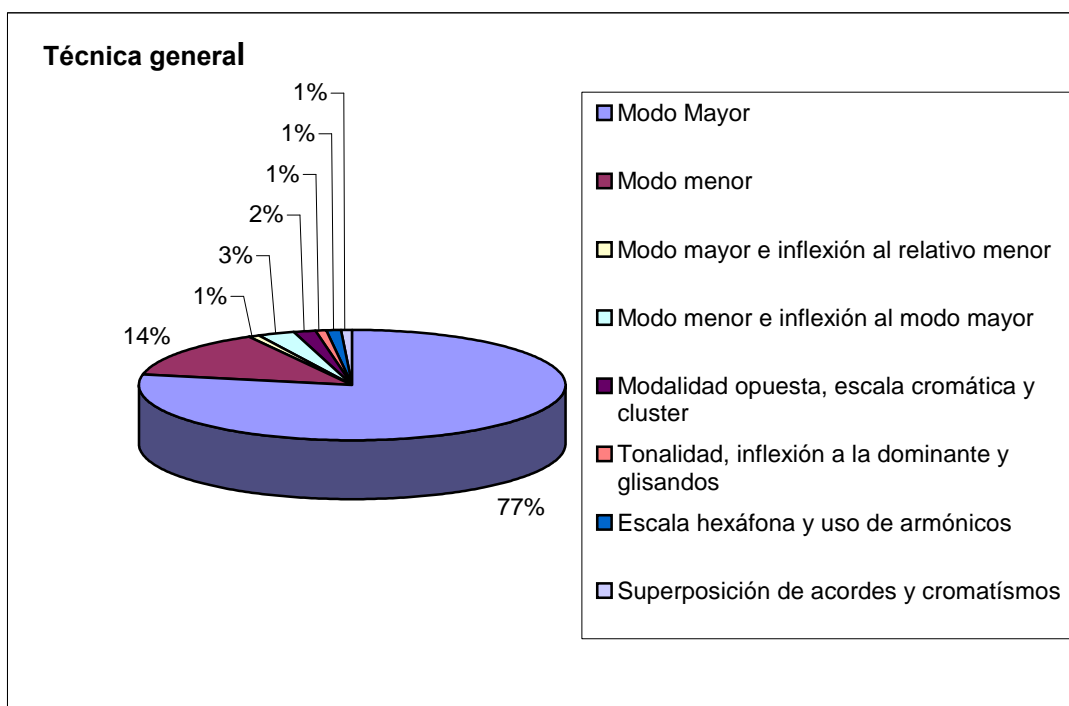
armaduras y al cambio de tonalidad es la canción nº 105 “Las pequeñas marionetas”. Esta canción tradicional de Francia se inicia en Do Mayor, haciendo variaciones del tema en Re Mayor, Mi Mayor, Sol<sup>b</sup> Mayor, Fa Mayor, Mi<sup>b</sup> Mayor, Re<sup>b</sup> Mayor, para concluir en Do Mayor.

### c) Técnicas empleadas

Descripción de las técnicas utilizadas en el *Método GAM*.

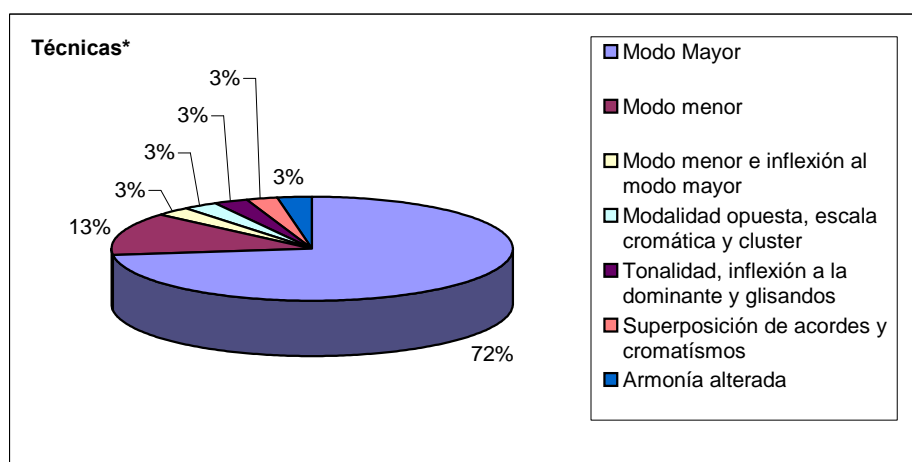
Modo Mayor:	$27^*+59=86$
Modo menor:	$5^*+10=15$
Modo mayor e inflexión al relativo menor: 98.	$=1$
Modo menor e inflexión al modo mayor: 15*, 100 y 109*.	$2^*+1=3$
Modalidad opuesta, escala cromática y cluster: 11 y 81*	$1^*+1=2$
Tonalidad, inflexión a la dominante y glissandos: 5*	$=1^*$
Escala hexáfona y uso de armónicos: 73.	$=1$
Superposición de acordes y cromatismos: 10*.	$=1^*$
Armonía alterada: 42*.	$=1^*$

En términos generales, en el *Método GAM* predomina, en orden progresivo descendente, el modo mayor y menor. En menor proporción el modo menor con inflexión al relativo mayor; el modo mayor con inflexión al relativo menor, modalidad opuesta, inflexión a la dominante, tonalidad combinada con escala cromática, cluster y glissandos; escala hexáfona, uso de armónicos, superposición de acordes, cromatismos y armonía alterada.



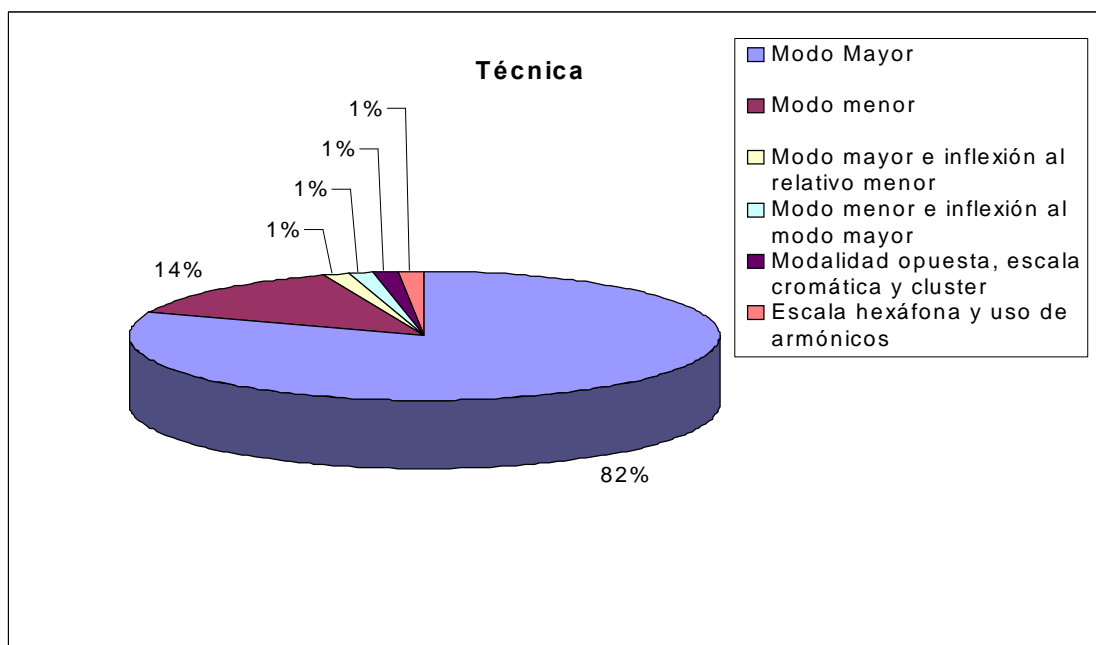
Gráfica 35. Técnicas empleadas en el *Método GAM*.

En términos específicos, refiriéndonos a las piezas de su autoría, el modo más usado por la compositora es el Mayor seguido del menor. En menor proporción, el modo menor con inflexión al relativo mayor; modalidad opuesta escala, cromática y cluster; tonalidad combinada con infección a la dominante y glissandos; superposición de acordes, cromatismos y armonía alterada.



Gráfica 36. Técnicas empleadas en las obras de su autoría.

En los arreglos el modo más usado por la compositora es el Mayor seguido del menor. En menor proporción el modo mayor con inflexión al relativo menor; modalidad opuesta; tonalidad combinada con cromatismos, armónicos y clusters y escala hexáfona.



Gráfica 37. Técnica de los arreglos.

En el *Método GAM*, en las obras de Graciela Agudelo y en los arreglos predomina el modo mayor. En menor proporción, y en orden progresivo descendente, el menor, el menor con inflexión al relativo mayor; el modo mayor con inflexión al relativo menor, el mayor y menor de una misma tonalidad (homónimo), la inflexión a la dominante, tonalidad combinada con el uso de la escala cromática, cluster, glissando, escala hexáfona, uso de armónicos, superposición de acordes, cromatismos y armonía alterada.

En términos específicos, el modo más usado por la compositora es el mayor. En menor proporción, en orden progresivo descendente, el modo menor, el menor con inflexión al relativo mayor; modalidad opuesta, tonalidad combinada con cromatismos y clusters; tonalidad combinada con inflexión a la dominante y glissandos; superposición de acordes y armonía alterada.

En los arreglos predomina, en orden progresivo descendente, en menor proporción el modo mayor con inflexión al relativo menor; modalidad opuesta; tonalidad combinada con cromatismos, armónicos y escala hexáfona. Como podremos observar, la tonalidad de dichos arreglos ha sido enriquecida con los recursos técnicos antes mencionados.

En términos generales, en el *Método GAM* y en las obras de Graciela Agudelo predomina la construcción de un plan armónico complejo, básico y elaborado.

En los arreglos predomina un orden inverso, es decir, la construcción de un plan armónico basado en armonía básica, elaborada y compleja.

Lo anterior me permite comprobar que la compositora introduce de forma progresiva elementos propios de la música contemporánea. Como modelos representativos, la canción nº 5 “El Parque de diversiones” de su autoría, ejemplifica el uso de diversas formas de glissandos indicados con grafías.





La n° 35 “Naranja dulce” tradicional de México, ejemplifica el uso de cromatismos. La n° 10 “El trenecito” de Graciela Agudelo el uso de armonía alterada, superposición de acordes de diferente tonalidad y clusters, la n° 81 “Lanzamineto” de su autoría el uso de escalas enarmónicas, cromatismos y clusters, y elementos propios de la música mexicana, latinoamericana, la n° 77 “La segunda” de Graciela Agudelo el uso de armonías de otras músicas como el *Jazz* y la n° 63. “Habanera” y n° 99 “Vals” de la propia autora hace alusión a este ritmo caribeño. Con ello, la compositora enriquece con una versión novedosa y personal el repertorio tradicionalmente usado en la educación musical.

Dentro de los arreglos enriquecidos por el uso del modo dórico combinado con el uso de armónicos, destaca el realizado a la canción tradicional peruana n° 73 “De aquel cerro” el cual introduce a los estudiantes a la comprensión de la notación contemporánea.

## D) Dinámicas

Detallaré las dinámicas utilizadas en las obras que integran el *Método GAM*.

**Inicio de frases:** 34, 37, 41, 49\*, 54, 70 y 92  $1^* + 6 = 7$

**Inicio de frase y exaltando clímax final:** 1, 2, 6, 7, 21, 29\*, 35, 36, 39, 43, 53, 55, 58, 63\*, 72\*, 85, 87, 98, 102\*, 106, 109\* y 110\*.  $5^* + 17 = 22$

**Detallada. Inicio y fin de motivos:** 3\*, 4, 5\*, 9\*, 10\*, 12\*, 15, 17, 20 y 56\*.  $6^* + 4 = 10$

**Solo inicio de la obra:** 8\*, 11, 13, 14\*, 16\*, 18\*, 19, 22, 23\*, 24\*, 25, 26, 27\*, 28, 30, 31\*, 32\*, 33\*, 40\*, 42, 44, 45, 47, 48\*, 50, 51, 52, 64, 67, 69\*, 71, 75, 77, 78, 82, 83\*, 88, 91\*, 95\*, 96, 97\* y 99.

$17^* + 25 = 42$

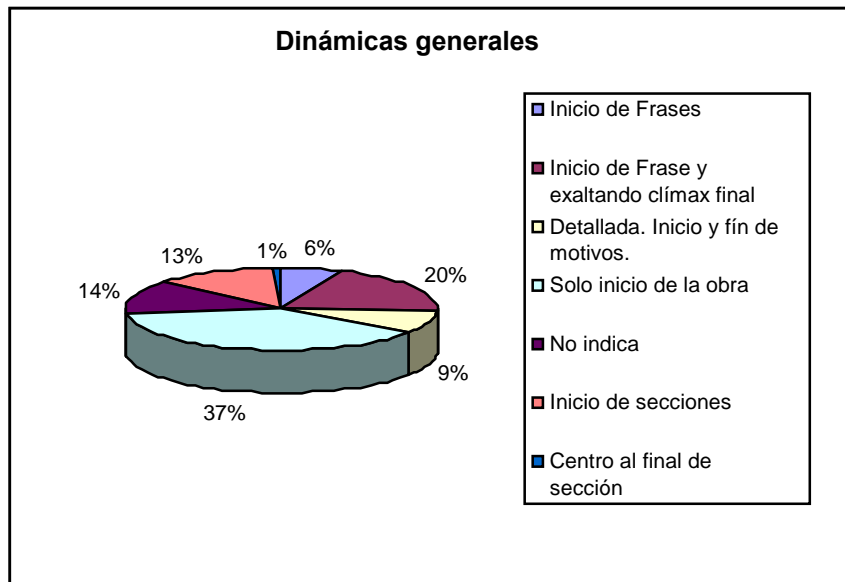
**No marca:** 38\*, 59\*, 60\*, 62, 65, 66, 68, 74\*, 76, 84, 93, 94\*, 107, 108 y 111.  $5^* + 10 = 15$

**Inicio de secciones:** 46, 57, 61, 73, 79, 80, 86, 89\*, 90, 100, 101, 103, 104 y 105.  $1^* + 13 = 14$

**Centro al final de sección:** 81\*.  $= 1^*$

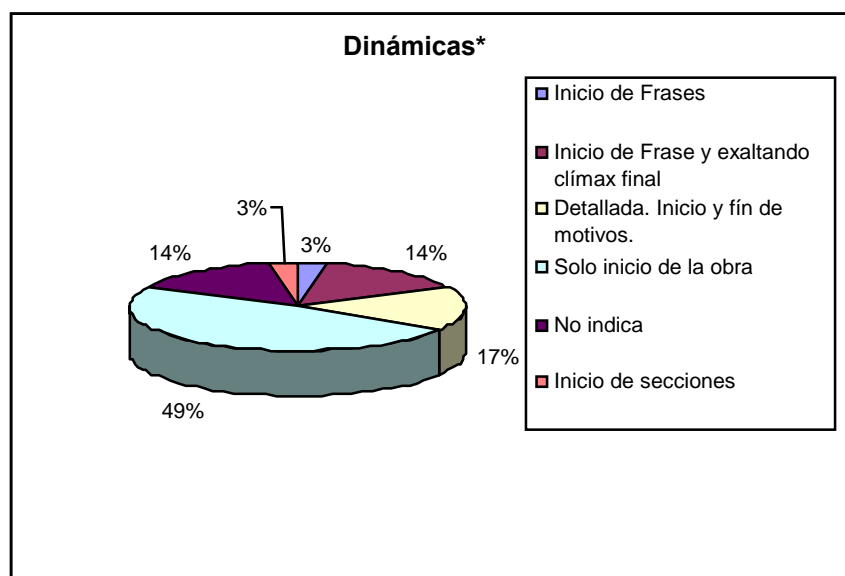
## Conclusiones

En cuanto a la colocación de las dinámicas en las obras que integran el *Método GAM* predominan, en orden progresivo descendente, al inicio de las obras, al inicio y fin de los motivos, al inicio de las frases exaltando el clímax y el final, no indica ninguna dinámica, al inicio de las secciones, al inicio de las frases y del centro hacia el final de las obras.

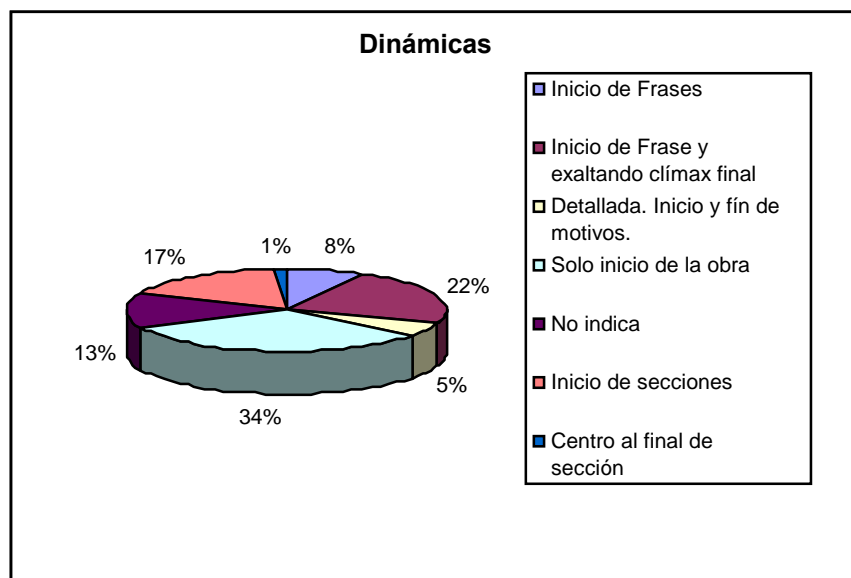


Gráfica 38. Dinámicas del *Método GAM* .

En las obras de su autoría y en sus arreglos, aunque en proporciones diferentes, predominan, en orden progresivo descendente, las dinámicas al inicio de las obras, al inicio de las frases, exaltando el clímax y final, al inicio y final de los motivos, no indica ninguna dinámica, al inicio de las secciones, al inicio de las frases y del centro hacia el final de las obras.



Gráfica 39. Dinámicas de las obras de su autoría.



Gráfica 40. Dinámicas de los arreglos.

### 3. Aspecto de la voz y la instrumentación

**Voz y piano:** 36 \*+48=84

**Piano:** 14, 24, 31\*, 34\*, 42\*, 48\*, 49\*, 72\*, 89\*, 99\*, 100\*, 106, 109 y 110.  
9\* + 5=14

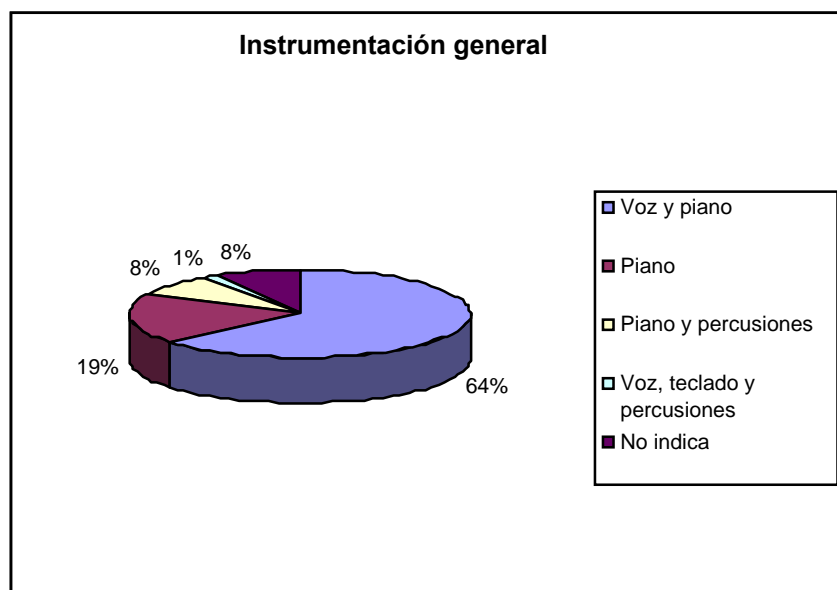
**Piano y percusiones:** 20, 36, 39, 58, 81\* y 98. 1\* + 5=6

**Voz, teclados y percusiones:** 59\*. =1

**No indica:** 62, 66, 76, 84, 108 y 111. =6

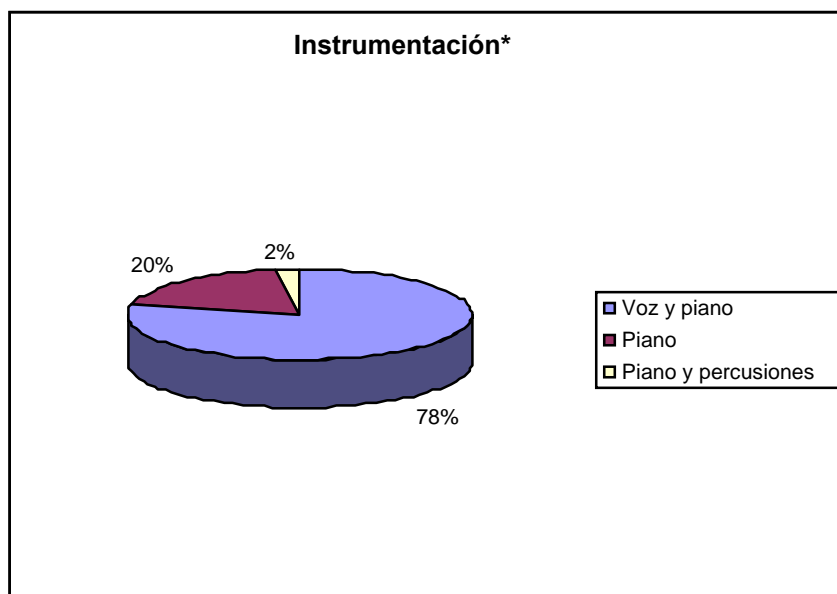
#### Conclusiones

Instrumentalmente predomina en las obras que integran el *Método GAM* y en las obras de su autoría, en orden progresivo descendente, las piezas para voz y piano, para piano, aquellas que no indican su dotación instrumental y para voz, teclados y percusiones.



Gráfica 41. Instrumentación del *Método GAM* y en las obras de su autoría.

En cuanto a la instrumentación de los arreglos, predominan las obras para voz y piano, para piano y para piano y percusiones.



Gráfica 42. Instrumentación de los arreglos.

La dotación propuesta por la compositora en el *Método GAM* sugiere el uso de instrumentos autóctonos (maracas), del instrumental *Orff* (xilófonos) y *Willems* (baquetas de distintos materiales que permiten obtener timbres diversos). Igualmente resalta el uso indistinto de la clasificación tradicional de los instrumentos musicales y la científica propuesta por Kurt Sach.

La instrumentación que predomina en las obras que integran el *Método GAM* y en las de Graciela Agudelo, en orden progresivo descendente, son obras para voz y piano, para piano, aquellas que no indican su dotación instrumental y para voz, teclados y percusiones.

En cuanto a la instrumentación de los arreglos, predominan las obras para voz y piano, para piano, aquellas que no indican su dotación instrumental y para piano y percusiones. Es importante aclarar que las obras que no indican su dotación instrumental son los cánones de su autoría, justamente para ser interpretados libremente.

Su formación pianística exige de los profesores de educación musical a nivel básico, un conocimiento profundo del instrumento, lo cual requiere una sólida carrera musical. La importancia que la compositora le da al desarrollo vocal se refleja en la voz superior de la parte del piano, la cual siempre dobla a la voz cantada y de forma progresiva agrega una

segunda voz en intervalos de tercera o de sexta, recurso que conforma un estilo comúnmente usado en la canción tradicional de México.

Lo anterior coincide con el Cuadro comprensivo del *Método GAM*, el cual jerarquiza la importancia de las diversas materias que propone Graciela Agudelo para el estudio de la música, siendo la voz y el estudio de un instrumento los aspectos fundamentales de la educación musical.

Su propuesta pedagógica enfocada a la práctica instrumental es progresiva, iniciando por el uso de instrumentos de percusión como lo muestra el arreglo a la canción n° 20 “Estrellita brillarás” tradicional de Francia, en la cual las percusiones imitan el ritmo de la voz principal; continúa con el uso de teclados como podemos observar en la canción n° 59 “En la casa de José” de su autoría para voz y teclados, en la que ejercita dicha práctica a través de un ostinato rítmico basado en las quintas; y concluye aumentando su grado de dificultad como podemos corroborar en la canción n° 81 “Lanzamiento” de Graciela Agudelo, en la cual las percusiones presentan un discreto juego polirítmico. Igualmente, ha inventado adivinanzas alusivas a los instrumentos musicales, relacionado las actividades de coordinación que buscan desarrollar la armonía de los movimientos musculares y del lenguaje para adquirir habilidades dinámicas de precisión, tensión, relajamiento y automatización con el aprendizaje musical.

Llama la atención que la canción n° 81 “Lanzamiento”, ha sido seleccionada por la autora para formar parte de la *Suite Aventuras, un viaje desde el paraíso* estrenada por la Orquesta Sinfónica Juvenil de México<sup>343</sup>, siendo un ejemplo más de que la obra didáctica de Graciela Agudelo inicialmente escrita para el *Método GAM*, ha tomado grandes proporciones.

A través de sus arreglos, enriquece el repertorio dedicado tradicionalmente a la educación musical, del que existen pocas versiones entre las que destacan las ya mencionadas transcripciones del investigador musical Vicente T. Mendoza<sup>344</sup>. Sin embargo, dichas transcripciones plasman en la partitura solamente la melodía principal como podemos

---

<sup>343</sup> Orquesta Sinfónica Infantil de México, *Op. cit.*

<sup>344</sup> Vicente T. Mendoza, *Op. cit.*

corroborar en su versión de las canciones tradicionales de autor anónimo “Naranja dulce”<sup>345</sup> y “La muñequita”<sup>346</sup>, recogidas en la Ciudad de México. En cuanto al origen y autoría de ésta última, existe poca precisión al respecto ya que ha sido adoptada como propia dentro del repertorio de la música tradicional de México.

#### 124. NARANJA DULCE (a)



Naranja dulce  
limón partido,  
dame un abrazo  
que yo te pido.

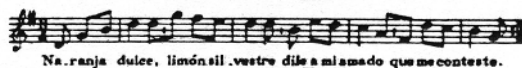
Si fueran falsos  
tus juramentos

en otros tiempos  
se olvidarán.

Toca la marcha,  
mi pecho llora,  
adiós señora,  
yo ya me voy.

*Es juego de niñas. Se colocan en círculo cogidas de las manos y giran alrededor de otra que está en el centro, que representa a un joven que marcha al servicio militar obligatorio. El círculo gira durante la primera estrofa; durante la segunda se detiene y la niña del centro elige a otra del círculo, a la cual da un abrazo, y tiene que pasar al centro mientras la otra sale fuera de dicho círculo. Entre tanto se canta la tercera estrofa. Así se continúa hasta que sólo quedan dos niñas formando el círculo.*

#### 125. LA MUERTE (b)



Naranja dulce,  
limón celeste,  
dile a María  
que no se acueste.

María, María,  
ya se acostó,  
vino la muerte  
y se la llevó.

Naranja dulce,  
limón silvestre,  
dile a mi amada  
que me conteste.

María, María,  
no contestó,  
vino la muerte  
y se la llevó.

*La muerte, que es una niña del centro, coge a cualquiera y pasa a ser a su vez la muerte.*

Ejemplo 16. “Naranja dulce”, transcripción de Vicente T. Mendoza.

<sup>345</sup> MENDOZA, Vicente T.: *Op. cit.*, p. 113.

<sup>346</sup> MENDOZA, Vicente T.: *Op. cit.*, p. 104.



# 112. LA MUÑEQUITA



Tengo una muñeca  
vestida de azul,  
con sus zapatitos  
y su camisón.

La llevé a la plaza,  
se me constipó,  
y al llegar a casa  
la niña murió.

Brinca la tablita,  
yo ya la brinqué,

bríncala otra vuelta,  
yo ya me cansé.

Dos y dos son cuatro,  
cuatro y dos son seis,  
seis y dos son ocho,  
y ocho dieciséis,  
y ocho veinticuatro,  
y ocho treinta y dos,  
ánimas benditas  
me arrodillo yo.

*Puestas en fila las niñas que toman parte en el juego, pero sin tomarse de las manos, accionan ceremoniosamente como personas adultas durante las dos primeras estrofas; al llegar a la tercera, cuarta y quinta, cada dos versos dan un pequeño salto con los pies juntos, alternando hacia adelante y hacia atrás, y al concluir el último verso quedan arrodilladas, se levantan y vuelven a empezar si así lo desean.*

Ejemplo 17. "La muñequita", transcripción de Vicente T. Mendoza.

Si observamos las diferencias entre las versiones recogidas por Vicente T. Mendoza y los arreglos de Graciela Agudelo a las mismas canciones, encontraremos que las diferencias en la tonalidad, construcción melódica y el texto confirma la existencia de diversas versiones de una misma canción. Por lo anterior, dichos arreglos también constituyen un rescate de la música tradicional de México y España.

## 28. La muñeca

Andante (♩ = 92)

Tradicional

A

*mf* *a*

Ten-go u - na mu - ñe - ca ves - ti - da de a - zul,  
 Es - ta ma - ña - ni - ta me di - jo el doc - tor,  
 Dos y dos son cua - tro, cua - tro y dos son seis;

*mf*

*I* *I7b* *IV* *V*

*a*

con sus za - pa - ti - tos y su ca - ne - sú.  
 que le dé ja - ra - be con un te - ne - dor;  
 seis y dos son o - cho y o - cho die - ci - seis;

*II7* *(7)* *V* *I*

Ejemplo 18. “La muñeca”, arreglo de Graciela Agudelo para el *Método GAM*.<sup>347</sup>

<sup>347</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 104.

35  
36. Naranja dulce

México

Moderato (♩ = 112)

Na - ran - ja dul - ce, li - món par - ti - do, da - me un a - bra - zo que yo te -

pi - do; si fue - ran fal - sos mis ju - ra - men - tos, en o - tros tiem - pos se ol - vi - da -

rán. To - ca la mar - cha, mi pe - cho lla - ra: a - díos se - ño - ra yo ya me

Ejemplo 19. “Naranja dulce”, arreglo de Graciela Agudelo para el Método GAM<sup>348</sup>.

<sup>348</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 98.

Como hemos visto, los arreglos de Graciela Agudelo a las mismas canciones han sido adaptados a la tesitura de las voces infantiles y ordenados progresivamente para su estudio, añadiendo indicaciones de tempo, carácter, dinámicas, el arreglo para la parte del piano e instrumentación, en caso de requerirse.

Una vez concluido el análisis del *Método GAM*, en donde hemos podido apreciar en detalle los aspectos específicamente musicales de una de la obra más extensa escritas por Graciela Agudelo para la educación musical de los niños, iniciaré el análisis de una de sus obras en donde retoma algunas de las escritas para el *Método GAM* y orquestadas para el cuento musical titulado *Suite Aventuras*.

#### 4. 2. *Suite aventuras. “Un pequeño diario desde el paraíso” (2003)*

Graciela Agudelo tiene una fuerte inclinación literaria, como hemos dicho ya es autora de diversas publicaciones entre las que destaca sus cuentos infantiles. En éste sentido, *Suite aventuras* concentra su oficio musical y vocación literaria. Como hemos dicho en la introducción, Graciela Agudelo es autora del argumento literario del cuento, del libreto y de la música de la *Suite*, la cual fue comisionada por el Sistema Nacional de Fomento Musical y estrenada en el Teatro de las Artes el 8 agosto de 2003<sup>349</sup>, por la Orquesta Sinfónica Infantil de México. La obra esta dedicada a su nieto Iñaki.

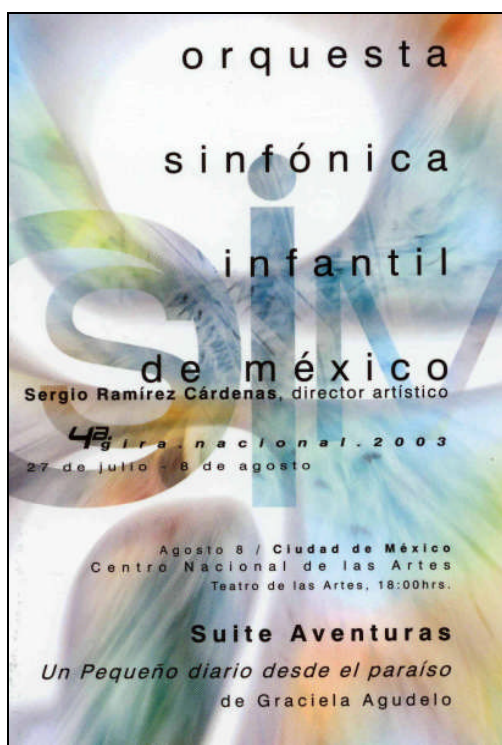


Ilustración 14. Programa del estreno de la *Suite aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso*

A grandes rasgos, el argumento cuenta las aventuras en la tierra de dos personajes venidos del espacio interestelar, un niño llamado Thete Tafidias y su abuela Babú Bandolaika. Dicho argumento esta integrado por diez escenas tituladas de la misma forma

<sup>349</sup> Orquesta Sinfónica Infantil de México, Op. cit.

que las secciones orquestales de la suite. La primera escena, “Entrada” y I. “Vals” describen la llegada de éstos dos vagabundos del espacio a la tierra, quienes inician su aventura en el Castillo del Rey Roroque, quién ofrecía un baile. A su llegada la orquesta tocaba un vals, el cual bailaron al igual que fandangos, boleros, tarantelas, ragtime, charlestón, sones, huapangos, jaranas etc. A estar cansados cantaron jácara, corridos y bambucos. La II. “Desde la torre del campanario” cuenta su incursión en la Torre de un campanario. La III. “En el teatro de marionetas” describe una función de marionetas en la que la bailarina Colombina realiza una danza para el Moro, acompañada del flautista Pierrot y de Arlequín al laúd. La IV. “Nocturno” la noche que pasan a la orilla de un palmar. La V. “En el circo” asisten a una función de Circo en al que aprecian las habilidades de sus integrantes. En VI. “Una pequeña historia” Babú Bandolaika le cuenta a Thete Tafidias la historia de José Martí, como poeta y su destacado papel en la liberación de los pueblos latinoamericanos. La VII. “Surcando el río” escuchan los maltratos conferido por los seres humanos a la tortuga Jicotea y a sus amigas. Entre mapas y cálculos matemáticos en la VIII. “La aritmética”, planean la construcción de la nave de regreso. A la luz de la IX. “Despedida” los personajes reflexionan en torno a la destrucción del planeta. La X. “En la plataforma de lanzamiento” cierra la historia en la que Thete y Babú se despiden de sus amigos de la tierra quienes meditan las acciones para proteger a la tortuga Jicotea<sup>350</sup>.

El texto literario del cuento incluye en vocabulario de los significados de las palabras poco usuales como telemetría así como de términos musicales<sup>351</sup>.

El libreto describe a los personajes, los diálogos y la entrada de la orquesta. Los diálogos anteceden a la entrada de la orquesta.

El cuento fue ilustrado por Gabriela Soto, quien diseñó a los personajes como las escenas en la técnica de acuarela.

---

<sup>350</sup> AGUDELO, Graciela: *Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso*, México, Cuento y libreto inédito, México, 2003.

<sup>351</sup> AGUDELO, Graciela: *Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso*, Cuento..., *Op. cit.*, p. 18.





Ilustración 15. IV. “Nocturno”, acuarela de Gabriela Soto para la *Suite aventuras*.

### Conclusiones

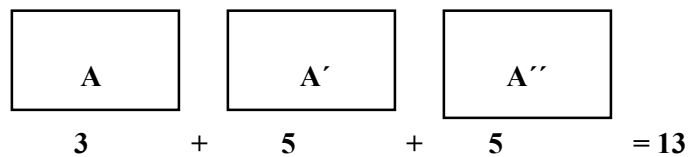
El contenido literario del cuento y su libreto narran una historia, con contenido musical, humano, pedagógico y ecológico. Las ilustraciones se pueden recortar para fines didácticos y de entretenimiento.

## 1. Análisis estructural

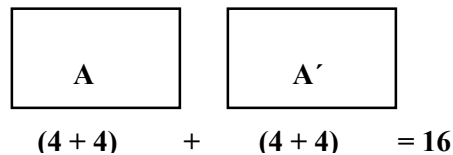
La *Suite aventuras*, esta integrada por una introducción titulada “Entrada” y las siguientes diez piezas: I. “Vals”, II. “Desde el campanario”, III. “El teatro de marionetas”, IV. “Nocturno”, V. “En el circo”, VI. “Una pequeña historia”, VII. “Surcando el río”, VIII. “La aritmética”, IX. “Despedida” y X. “Desde la plataforma de lanzamiento”. Esta última, junto con el I. “Vals”, fueron originalmente escritas para el *Método GAM*.

A continuación describiré a través de los gráficos su estructura.

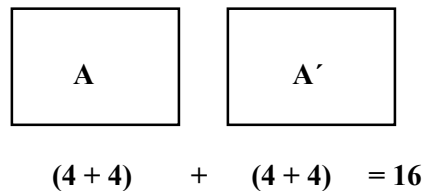
“Entrada”



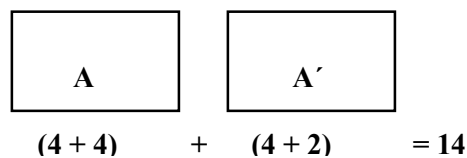
I. “Vals”



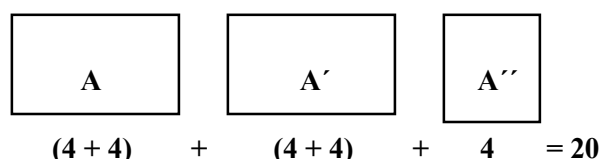
II. “Desde el campanario”



III. “El teatro de marionetas”



IV. “Nocturno”





V. “En el circo”

A	B	C	B ´	
(5 + 6)	+	(6 + 8)	+	Diseño a repetir + (4 + 4) = 33 + repetición

VI. “Una pequeña historia”

Intro	A	A ´	A ´´	
(3 + 5)	+	(8 + 8)	+	(8 + 7) + (8 + 9) = 56

VII. “Surcando el río”

A	B	
(7 + 4 + 8)	(8 + 8 + 10)	= 45

VIII. “La aritmética”

A	B	A ´	
(3 + 4 + 3)	+	(8 + 7 + 7 + 7 )	+ 4 = 39

IX. “Despedida”

A	A ´	A ´´	
(4 + 11 + 12)	+	(6 + 7)	+ (8 + 3 + 10) = 71

X. “Desde la plataforma de lanzamiento”

A	B	C	
(5 + 7)	+	(5 + 5)	+ (Diseño) = 22

## Conclusiones

La *Suite aventuras*, esta integrada por una entrada y diez piezas en las que predominan las formas simples del tipo A, A B C y A B; y en menor proporción, estas mismas formas con una breve introducción y coda. Como podemos ver, la estructura literaria del cuento y del libreto esta íntimamente relacionado con la estructura musical de la *Suite*.

## 2. Aspectos del lenguaje

### A) Aspecto rítmico

#### a) Tempo y carácter

A continuación describiré el tempo y carácter usados en cada una de las secciones de *Suite Aventuras*.

Entrada: Impetuoso ♩ = 144

I. “Vals”: *Giubiloso e festivo* ♩ = 60

II. “Desde la Torre de campanario”: *Lento e pesante* ♩ = 48-54

III. “En el teatro de marionetas”: *Risoluto, avec humour* ♩ = 82

IV. “Nocturno”: Con ternezza ♩ = 116

V. “En el circo”: *Giocosso* ♩ = 178

VI. “Una pequeña historia”: *Nostalgico* ♩ = 126

VII. “Surcando el río”: *Inquieto* ♩ = 88, *Esaltato* ♩ = 168, ♩ = 200, *Nostalgico* ♩ = 80

VIII. “La aritmética”: *Espressivo* ♩ = 76

IX. “Despedida”: *Dolce* ♩ = 78

X. “Desde la plataforma de lanzamiento”: *Energico* ♩ = 124

### Conclusiones

La compositora únicamente indica el *Tempo* metronómico y el carácter en italiano y francés. Traducido a la forma tradicional de definir la velocidad, predomina, en orden progresivo descendente, el *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto* y *Prestissimo*.

## b) Compás

A continuación describiré los compases usados en cada una de las secciones.

Entrada: **3/4**

I. “Vals”: **3/4**

II. “Desde la torre de campanario”: **4/4**

III. “En el teatro de marionetas”: **C**

IV. “Nocturno”: **3/4**

V. “En el circo”: **C, 3/4, 8/4, indeterminado y 7/4**

VI. “Una pequeña historia”: **4/4**

VII. “Surcando el río”: Inquieto **9/8, 7/8, 10/8 y 4/4**

VIII. “La aritmética”: Expresivo **4/4 y 3/8**

IX. “Despedida”: **6/8, 3/8 y 2/8**

X. “Desde la plataforma de lanzamiento”: **4/4, 2/4 e indeterminado.**

### Conclusiones

Predomina, en orden progresivo descendente, el uso de compases compuestos, de 3/4 y 4/4 y de compases compuestos e indeterminados.

## c) Ritmo inicial

**Métrico:** “Entrada”, III, VII y IX. =3

**Síncopa:** VI =1

**Combinación:** I, II, IV, V, VIII y X. =6

### Conclusiones

En la *Suite aventuras*, predomina, en orden progresivo descendente, la combinación del ritmo inicial métrico y sincopado, del métrico y del sincopado.

#### **d) Actividad rítmica**

A continuación describiré si las obras que integran *La Suite Aventuras* presentan un incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea, si mantienen la misma actividad rítmica o si disminuye dicha actividad.

**Mantiene la misma de la actividad rítmica:** III, IV, VI y VII = 4

**Incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea:** “Entrada”, I, II, V y X = 5

**Disminución de la actividad rítmica hacia el final:** VIII y IX = 2

#### **Conclusiones**

En la *Suite aventuras* predomina el incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea, mantiene la misma actividad hacia dicha región y la disminuye.

El tempo metronómico de las piezas fluctúa entre el *Andante*, *Moderato*, *Allegro*, *Presto* y *Prestísimo*, constituyendo un elemento temporal de contraste entre cada una de las piezas que integran la obra.

Al predominar la alternancia de compases compuestos, de 3/4 y 4/4, la *Suite aventuras* adquiere un movimiento ágil en donde se integra desde el compás los ritmos propios de los bailes de origen europeo, ampliamente acogidos en México como el *vals* y de las danzas de Latinoamérica y el Caribe como la Habanera. Lo anterior ha sido plasmado en I. “Vals” y en VI. “Una pequeña historia”.

La integración de compases indeterminados que ha hecho en V. “En el Circo” y X. “Plataforma de lanzamiento”, derivados de las técnicas propuestas por las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, revisten a la obra un aire de modernidad que facilita a las nuevas generaciones el conocimiento y comprensión de la música contemporánea.

A través de la combinación del ritmo inicial métrico y sincopado, la compositora incorpora una ágil variedad de sensaciones rítmicas atractivas para el público infantil.

En términos generales, la región áurea de la *Suite* inicia en VII. “Surcando el río”, en términos específicos, la compositora incrementa la actividad rítmica al inicio, a la mitad y antes del final de cada una las piezas, en el que disminuirá dicha actividad rítmica para sugerir su conclusión.

## **B) Aspecto melódico**

A continuación describiré el comportamiento de la melodía en cada una de las obras que integran la *Suite aventuras*.

### **a) Rango o extensión de las voces**

**6 octavas:** III y IX = 2

**7 octavas:** “Entrada”, I, II, IV, V, VI, VII y VIII = 7

**8 octavas:** X = 1

### **Conclusiones**

El rango de extensión de las voces en las obras que integran la *Suite aventuras*, alcanza, en orden progresivo descendente, una extensión de 7 octavas, seis y ocho octavas.

## b) Contorno melódico

A continuación detallaré el grado de inicio, clímax y final de las secciones que integran a la *Suite*.

<i>Suite aventuras</i>	Inicial	Clímax	Final
Entrada	Fa 6	Fa 7	Do 6
I	Re <sup>b</sup> 5	Do 6	Si <sup>b</sup>
II	Fa 4	Sol <sup>#</sup> 5	Re 5
III	Sol 5	Do 6	Do 6
IV	Mi 4	La 5	La 5
V	La <sup>#</sup>	Sol 6	Sol <sup>#</sup>
VI	Sol 4	Re 5	La 5
VII	Fa 5	Re <sup>#</sup> 6	Do 5
VIII	La <sup>b</sup> 3	Do <sup>#</sup>	Si 4
IX	La <sup>b</sup> 4	Mi <sup>b</sup> 7	Mi <sup>b</sup> 7
X	Fa 2	Do 6	Fa 5

## Conclusiones

En obras que integran la *Suite aventuras*, en donde la compositora utiliza fundamentalmente la tonalidad combinada con otras técnicas de composición, predominan como grado inicio el 3° y en menor pero igual proporción el 1°, el 4°, 5° y 7°. El grado más usado en el clímax es el segundo y en menor pero igual proporción el 2°, 3°, 4°, 5° y 1°. Por último, como grado final predomina el 1° y en menor proporción el 2° y el 7°.

En el caso de la escena V. “En el circo”, VIII. “La aritmética” y X. “Plataforma de lanzamiento”, predominan, en orden progresivo descendente, como grado de inicio, clímax y final; la nota inicial del modelo, acorde, escala dodecafónica o cromática a seguir, respectivamente.



### c) Intervalos característicos

A continuación haré la descripción de los intervalos característicos que predominan en de cada una de las obras de la *Suite Aventuras*.

Unísonos, segundas mayores y menores, sextas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas y quintas justas combinadas con otros intervalos en IV.

“Nocturno” y VII. “Surcando el río”. = 2

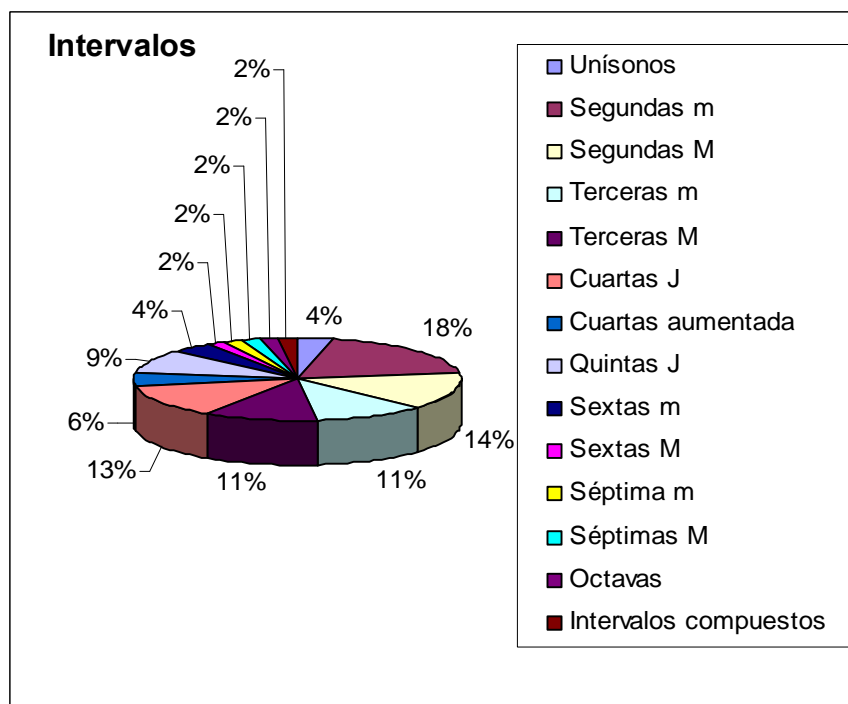
Segundas menores y mayores, cuartas y quintas justas, combinados con otros intervalos. “Entrada”, IX. Despedida” y X. “Desde la plataforma de lanzamiento”. = 2

Segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas y quintas justas combinadas con otros intervalos en I. “Vals”, II. “Desde la torre del campanario” y V. “En el circo”. = 3

Segundas mayores y menores, cuartas y quintas justas, terceras mayores y menores y unísonos combinados con otros intervalos en III. “En el teatro de marionetas” y VII. “Una pequeña historia” = 3

Segundas mayores y menores, sextas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas y quintas justas combinadas con otros intervalos en VI. “Surcando el río”. = 1

Segundas menores y mayores, intervalos compuestos, cuartas aumentadas, séptimas mayores y menores combinadas con otros intervalos en VIII. “La aritmética”. = 1



Gráfica 43. Intervalos predominantes de la *Suite aventuras*.

## Conclusiones

Los intervalos más usados en las obras que integran la *Suite aventuras*, en orden progresivo descendente, son las segundas mayores y menores, cuartas justas y aumentadas, terceras mayores y menores, quintas justas, sexta mayor y menor; y en menor proporción unísonos combinados con otros intervalos.

### d) Tratamiento de la melodía

Descripción del tratamiento de la melodía de cada una de las canciones de Graciela Agudelo.

#### Utilización de un solo motivo

Repetición variada: Entrada, I, II, III, y X = 4

Repeticiones exactas y variadas: IV = 1

#### Utilización de dos o más motivos

Repetición variada: VI, VII, VIII y IX = 4

Repeticiones exactas y variadas: V y X = 2

## Conclusiones

En las obras que integran la *Suite aventuras* en las obras de Graciela Agudelo, predomina la utilización de dos o más motivos y su repetición variada, y en menor proporción, la de un solo motivo y repeticiones exactas.

### C) Aspecto armónico

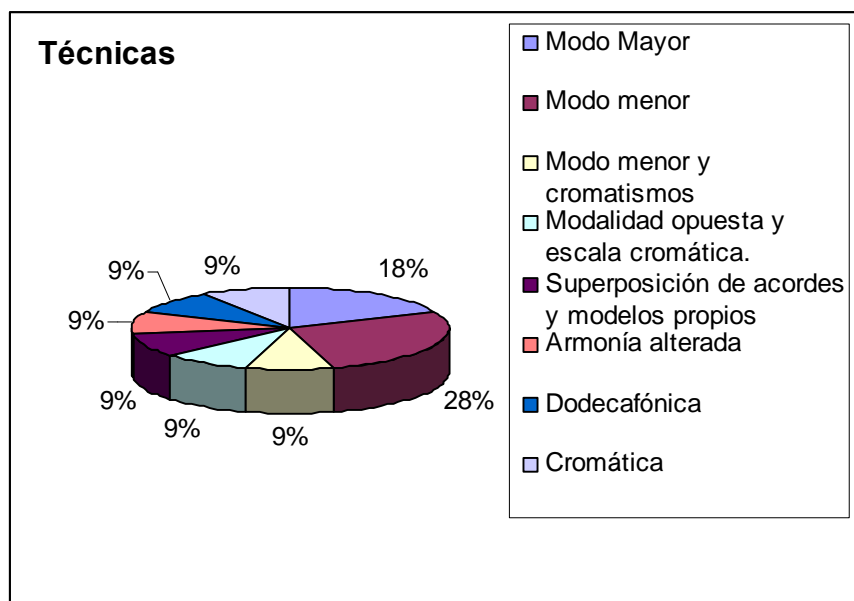
#### a) Tonalidad y otras técnicas empleadas

Descripción de las tonalidades y otras técnicas empleadas en cada una de las canciones que integran la *Suite aventuras*.

<b>Re Mayor:</b> II	= 1
<b>Do Mayor:</b> III	= I
<b>la menor:</b> IV, VI	= 2
<b>re menor:</b> VII.	= 1
<b>Sib menor:</b> Entrada y I	= 2
<b>Dob y Mib Mayor:</b> IX	= 1
<b>Superposición de acordes y modelos propios:</b> V	= 1
<b>Técnica dodecafónica:</b> VIII	= 1
<b>Cromática:</b> X	= 1

## Conclusión

En la *Suite aventuras* predomina el uso del modo menor, mayor, y en menor proporción, el uso de cromatismos, superposición de acordes y modelos propios, armonía alterada y la técnica dodecafónica.



Gráfica 44. Técnicas empleadas en la *Suite aventuras*.

El rango de extensión de las voces en las obras que integran la *Suite aventuras*, fluctúa entre seis y ocho octavas, alcanzando su máxima extensión hacia el final, reduciendo su rango al mínimo hacia la tercera parte, antecediendo el final.

En el contorno melódico el 3° grado ha sido mayormente empleado como grado de inicio y el 1° el 2° y el 7° como final. Ello define a la *Suite Aventuras* como una obra que gira en torno a la tonalidad, en la que contrastan las piezas V. “En el circo”, VIII. “La aritmética” y X “Plataforma de lanzamiento”, piezas en las que la compositora introduce elementos de la música contemporánea como son el uso de modelos melódicos, acordes, escalas cromáticas y dodecafónicas. Es justamente en éstas últimas en las que la compositora utiliza como constante la nota generadora del modelo, acorde y escalas antes mencionadas como grado de inicio, clímax y final para hacer evidente su lenguaje. Con ello, la compositora elabora una técnica propia que parte, alcanza y concluye en una sola dirección. Esta función frecuentemente desempeñada por la tónica en la música tradicional ha sido aplicada a las técnicas de composición contemporáneas dando a su lenguaje solidez.

Los intervalos más usados, es decir, las segundas mayores y menores, se entretajan intercaladamente con los de mayor extensión: cuartas justas y aumentadas, terceras mayores y menores, quintas justas, sexta mayor y menor así como otros intervalos menos usados pero

presentes ocasionalmente como las séptimas. Estas mismas segundas usadas consecutivamente formarán modelos cromáticos los cuales generan la sensación auditiva de movimiento sonoro idóneo para impulsar la nave X. “Desde la plataforma de lanzamiento”.

En el caso de V. “En el circo” el uso reiterado de unísonos sobre acordes de diferente tonalidad, deja enfáticamente al descubierto su carácter bitonal.

Graciela Agudelo, ha elaborado sus temas con dos o más motivos y ha preferido para el desarrollo de los mismos su repetición variada. La repetición exacta usada escasamente, ha sido de su agrado para el desarrollo de V. “En el circo” en donde repite literalmente una sección y en la X. “Desde la plataforma de lanzamiento”, en donde hace uso de la repetición reiterada del motivo final. En ésta última pieza, destaca el uso de ligaduras que al estar desfasadas, crean un juego polimérico entre los instrumentos de la orquesta, elemento también usado por I. Stravinski en la *Consagración de la Primavera*.

## b) Plan armónico

A continuación detallaré el plan armónico utilizado en la *Suite aventuras*

**Elaborado:** I, II, IV, VI, VII y IX. = 6

**Complejo:** “Entrada”, III, V, VIII y X. = 5

### Conclusiones

En la *Suite aventuras* predomina el uso de un plan armónico elaborado y, en menor proporción, el complejo.

En la *Suite aventuras* predomina el uso del modo menor y mayor, los cuales han sido enriquecidos con el uso de cromatismos, acordes de séptima, armonía alterada y progresiones derivadas de géneros propios de la música tradicional de América como el *bossa nova* y el *jazz*, como podemos observar en “I. Vals”. La formula armónica empleada en dicha progresión, parte de la tonalidad principal, como dominante de la subdominante consecutivamente, hasta volver de nuevo a la tonalidad principal.

La superposición de acordes de diferente tonalidad, la podemos observar en “V. En el circo”, el uso de la escala cromática en VII. “Surcando el río, el uso de la técnica dodecafónica en “VIII. La aritmética” y la elaboración de diseños propios y cromatismos en “X. Desde la plataforma de lanzamiento”. Lo anterior define a su plan armónico como elaborado y complejo. Dicha elaboración y complejidad es progresiva y se enlaza con el desarrollo de la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los aspectos más creativos, es el arte de enlazar el argumento con el lenguaje musical que de lo simple a lo complejo descifra sus secretos.

Al amanecer, Tafidias despertó con hambre y con antojos; mientras que la Babu, profundamente dormida, seguía soñando: ahora con los doce sonidos que usaba en la música, y con aquel viejo maestro que los acomodaba en serie para crear belleza<sup>352</sup>.

La compositora ha diseñado un lenguaje para cada una de las escenas del cuento. Por ejemplo, desde la perspectiva de la región áurea de la *Suit*, la cual inicia en VII. “Surcando el río”, la compositora ha elegido despertar compasión hacia las especies en vías de

---

<sup>352</sup> AGUDELO, Graciela: *Suite Aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso*, Cuento..., *Op. cit.*, p. 5.

extensión a través de la tonalidad de Re menor, asociado a un ritmo también en vías de extensión: la Habanera.

Esta sutileza poética hace de la *Suite aventuras* un ejemplo musical de un arte comprometido con sus fines estéticos y humanos.

#### **D) Dinámicas**

Detallaré las dinámicas utilizadas en las obras que integran la *Suite aventuras*.

**Inicio de frase y exaltando clímax final:** I, II, III y IX. = 4

**Detalla inicio y fin de motivos:** IV, V, VII, VII, VIII y X. = 6

#### **Conclusiones**

En las obras que integran la *Suite aventuras*, en primer lugar predomina el uso detallado de las dinámicas, y en segundo aquellas que solo delimitan el inicio de las frases exaltando su clímax y final. Por otra parte utiliza un matiz diferente tanto para indicar el principio del final de cada una de las piezas como para los instrumentos en la orquestación y enfatizar el aspecto polimétrico. De lo anterior deducimos que su función dentro de la obra es la de delinear su estructura, establecer contraste entre las piezas y enfatizar el equilibrio acústico de los instrumentos de la orquesta.

### **3. Aspecto de la instrumentación**

A continuación describiré los instrumentos utilizados y su uso en la *Suite aventuras*.

La orquesta esta integrada por 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, 3 fagotes, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, percusiones (bombo, plato, látigo, caja china, tarola, claves, triangulo, xilófono, campanas tubulares, glockenspiel, platos de choque y 5 timbales), arpa, piano, violines, violas, violoncelos y contrabajos.

En la “Entrada”, inicia el glockenspiel y los timbales, se suman las percusiones, el contrabajo, los trombones, la tuba, los cornos, el contrabajo y los violines; para finalizar con el piccolo y las todas cuerdas con violoncellos en divisi.

I. Comienzan las maderas sin el piccolo, viola, violoncelo y contrabajo, a los que se suman el piccolo, las percusiones (plato, el triángulo y glockenspiel), el piano y las cuerdas.

II. Inician los cornos, trombones, arpa, piano y cuerdas. Entran las maderas y las percusiones y la orquesta completa.

III y IV. Orquesta completa.

V. Comienzan flauta, clarinete y corno. Continúan maderas, metales, percusiones (platillos y glockenspiel). Siguen las cuerdas solas a las que se suman los metales, clarinete bajo, fagot y contrafagot. Después hay un solo de piano al que se suma el piccolo el arpa el glockenspiel para concluir con toda la orquesta.

VI. Inician un solo de maderas al que se suman las cuerdas, los timbales, las claves, platillos, glockenspiel, xilófono y piano.

VII. Inician los cornos y las cuerdas, se suma flauta, oboe y clarinete, los metales y un solo de violín. Se suma el piano, platillo, piano y timbales.

VIII. Inicia el piano los metales y maderas. Continúan las cuerdas y la orquesta completa sin arpa y piccolo, entra completa para marcar los principios y finales de las frases. Concluyen los cornos, trompeta, trombones, el piano y las cuerdas.

IX. Inicia el clarinete, el arpa y los violines, continúa la orquesta, sin metales, piano y timbales, concluye el fagot, piano y violoncello.

X. Inicia, flauta fagot y piano, se suman las cuerdas y las maderas. Continúa algunos momentos el solo de piano al que se suma paulatinamente la orquesta completa. En la coda se restarán instrumentos para finalizar la salida con las cuerdas, el piano y las percusiones.



## Conclusiones

La orquestación de las obras que integran la *Suite aventuras*, la compositora alterna el uso de las maderas y los metales solos y combinados con las cuerdas y percusiones en los principios, dejando el uso de la orquesta completa para marcar el clímax, inicio o final de las frases. En menor proporción, integra solos y/o inicia y concluye las obras con pequeños ensambles.

El conjunto orquestal elegido por la compositora es el de una orquesta clásica a tres con diversas percusiones, pensada para la formación de los jóvenes intérpretes.

En la orquestación la compositora alterna maderas, metales instrumentos solos y combinados con las cuerdas y percusiones en los principios, dejando el uso de la orquesta completa para marcar el clímax, el inicio o final de algunas frases y la conclusión de las primeras seis piezas, dejando a las últimas cuatro concluir con pequeños ensambles.

El I. “Vals”, II. “Desde la torre del campanario, IV. “Nocturno” y “X. Desde la plataforma de lanzamiento”, originalmente escritas para el *Método GAM* y retomadas para la *Suite aventuras*, han sido enriquecidas a través de la orquestación.

**I - Vals**

Graciela Agudelo

*Giubiloso e festivo*  $\text{♩} = 60$  *poco rall.*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Cor. *f* *poco rall.*

Vle. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

*Handwritten notes:*

$\text{Si}^b$   $\text{L}$   $\text{F}^b$   $\text{dom}$   $\text{IV}$   $\text{A}^b$   $\text{dom}$   $\text{VII}$   $\text{ID}^b$   $\text{III}$   $\text{G}^b$   $\text{C}$   $\text{F}$   $\text{i}$

Ejemplo 23. Orquestación de I. "Vals".

Es interesante destacar que el argumento literario ha sido traducido orquestalmente, por ejemplo en III. “En el teatro de marionetas”, el argumento refiere a Tafidias y Babu presenciando la danza que la bella Colombina le dedicara al Moro, acompañada por Pierrot, a la flauta y Arlequín, quien rasga su fino Laúd de siete cuerdas<sup>353</sup>. Lo anterior ha sido plasmado en la partitura de orquesta dejando la melodía principal de Pierrot a la flauta y el piccolo y los acordes del Laúd de Arlequín al arpa. Como hemos visto los instrumentos de la orquesta actúan como personajes en la historia interpretando a los descritos en el cuento original, despertando el interés de los jóvenes intérpretes, haciéndolos protagonistas de una trama en donde música, poesía e imaginación se integran en un mundo del arte, superando el conflicto primigenio de la existencia humana.

Las obras seriales de Graciela Agudelo forman parte de ciclos didácticos como es el caso de la *Suite Aventuras* y de *El Carnaval de los niños*.

Como vimos en el análisis musical de “La aritmética” de la *Suite aventuras*, Graciela Agudelo ha utilizado en la elaboración de la serie intervalos de segunda mayor y menor, cuarta aumentada, quinta disminuida y sextas mayores y menores. A lo largo de la obra además de la serie original, utiliza de forma simultánea, haciendo uso del serialismo conservado su estilo personal en el cual combina tres grados conjuntos consecutivos y un salto.

<sup>353</sup> *Ibidem*.

Ejemplo 24. Serie de “La aritmética” de la *Suite aventuras* de Graciela Agudelo

El contraste entre las secciones de la pieza de forma binaria simple ABA', han sido subrayados con los cambios de tiempo (Expresivo ♩ = 76, ♩ = 104 tempo giusto y Tempo primo ♩ = 76), de compás (de 4/4 a 3/8) y el uso de materiales distintos.

El efecto de tensión es creado orquestalmente por tres *Tuttis* en la sección intermedia, los cuales han sido elaborados con acordes contruidos sobre los dos primeros sonidos de la serie original y su transposición al intervalo de segunda unidos por la nota sol. Dicha tensión se incrementa cromáticamente hasta alcanzar un cluster construido con diez de los doce sonidos de ambas series, como podemos observar en el siguiente ejemplo en el cual he simplificado el resultado acústico y en el análisis de la partitura de orquesta.

The image shows a musical score for piano, specifically measures 16, 26, and 38. The score is written for both the right and left hands. Measure 16 is in 3/8 time and features a complex chord structure. Measure 26 is also in 3/8 time and shows a similar chord structure. Measure 38 is in 3/8 time and features a complex chord structure, including a cluster of notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8.

Ejemplo 25. Acordes de “La aritmética” de la *Suite aventuras* de Graciela Agudelo

Handwritten musical score for "La aritmética" from the Suite aventuras by Graciela Agudelo. The score is for a full orchestra and includes handwritten annotations in blue ink. The instruments listed on the left are Fl., Ob., Cl., Fg., Cor. (I, III and II, IV), Tr., Tbn. (I and II), Tm., Pno., Frustr., S.D., Timp., Pno., Vni. (I and II), Vle., Vc., and Cb. The score starts at measure 32. The Piccolo (Picc.) enters at measure 32 with a sharp sign and a circled '1'. The woodwinds (Ob., Cl., Fg.) and brass (Tbn., Tm.) also have circled numbers. The strings (Vni., Vle., Vc., Cb.) have circled numbers and some have 'sul pont' written above them. The piano (Pno.) has circled numbers and some have 'secco' written above them. The percussion (Frustr., S.D., Timp.) have circled numbers and some have 'secco' written above them. The score is written in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 26. Tutti en "La aritmética" de la Suite aventuras de Graciela Agudelo



Como hemos visto en “La aritmética”, Graciela Agudelo hace uso poco ortodoxo de la técnica serial al igual que en su obra “Abrecaminos, el herrante” en donde no utiliza todos los sonidos de la serie, delineando a través de la repetición, frases en las que combina el uso de armonías por cuartas, cuestión que la aleja del serialismo integral o de las escuelas de la Nueva complejidad.



Ejemplo 27. “Abrecaminos, el herrante” del Carnaval de los niños de Graciela Agudelo

Por lo que se refiere al diseño de las series así como al uso de los y la aplicación de la técnica, considero que las obras estudiadas ofrece un material interesante para el estudio de la composición en México.

## 5. Obras representativas

### 5. 1 *Siete piezas Latinas* para piano (1980).

El paréntesis musical marcado por *Siete piezas latinas*, descrito por la compositora en sus notas al fonograma<sup>354</sup>, ha sido bien acogido por la crítica como podemos observar en la nota escrita por José Antonio Alcaraz.

Tales estampas miran simultáneamente al pretérito y hacerla un presente huidizo su corte tradicional no impide percibir una linda capacidad para crear atmósferas, así como una hábil utilización de los recursos armónicos, una especificidad pianística las dota de cohesión, al igual que su buen acabado, en los términos establecidos esta vez por la autora<sup>355</sup>.

Como hemos visto en el Catálogo de las obras de Graciela Agudelo, una de las facetas que la distingue es aquella en donde retoma elementos de la música tradicional latinoamericana y del Caribe. A diferencia de *Juntos* (1969), para voz y piano, *Latinblue partita* (1979), *Jazz trío* (1980), para piano y *Lullaby* (1996) para mezzosoprano y piano; en donde el hilo conductor de su lenguaje es el elemento tradicional latinoamericano, *Siete piezas latinas* se distingue por haber despertado el gusto de intérpretes quienes, como hemos dicho ya, han elaborado arreglos de grupos de Jazz en México y en Francia a las piezas “Fuiste tú”, “Días de lluvia”, “Brisa en estío y “El niño que amo”.

En términos estrictamente musicales, su dimensión estructural, variedad rítmica, elaboración melódica, textura armónica y elementos de unidad y contraste, *Siete piezas latinas* ofrecen un sólido mosaico de espíritu tradicional latinoamericano desde la óptica de Graciela Agudelo, como veremos a continuación.

#### 1. Análisis estructural

*Siete piezas Latinas*, esta integrada por un conjunto de piezas cortas de dificultad media tituladas: I. “Llamando al sur”, II. “Al viento que se echa a andar”, III. “Otra vez vendrá el amor”, IV. “Días de lluvia”, V. “El niño que amo”, VI. “Brisa en estío” y VII. “Fuiste tú”. A continuación describiré su estructura a través de los gráficos.

---

<sup>354</sup> AGUDELO, Graciela: *Música de cámara Recopilación*. México, Music Unlimited, 1998.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

$$\text{I. } \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{A}'} + \boxed{\text{A}''} \\ (8) + (8 + 8) + (8 + 8 + 6) + (8 + 10) = 64$$

$$\text{II. } \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{A}'} + \boxed{\text{Intro.}} \\ (4) + (8 + 8) + (9 + 11) + (4) = 46$$

$$\text{III. } \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{A}'} \\ (8 + 8 + 9) + (8 + 10) = 44$$

$$\text{IV. } \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{A}'} + \boxed{\text{Coda}} \\ (4) + (8 + 8 + 8) + (8) + (3) = 39$$

$$\text{V. } \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{Coda}} \\ (4) + (8 + 8) + (4 + 4) + (10) = 41$$

$$\text{VI. } \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{A}'} + \boxed{\text{Coda}} \\ (4) + (6 + 6) + (8 + 8) + (4) = 38$$

$$\text{VII. } \boxed{\text{Intro.}} + \boxed{\text{A}} + \boxed{\text{A}'} + \boxed{\text{Coda}} \\ (4) + (8 + 8) + (8) + (6) = 36$$

$$\text{A A'}: \text{III} = 1$$

$$\text{A A' con introducción: I} = 1$$

$$\text{A A' con introducción y coda: IV, V, VI y VII} = 4$$

## Conclusión

Las estructuras utilizadas en las *Siete piezas Latinas*, en orden progresivo descendente, son formas simples A A' con introducción y coda, y en menor proporción, con introducción y sin ella. En todas exceptuando la primera, la compositora repite alguna de las secciones.



## 2. Aspectos del lenguaje

### A) Aspecto rítmico

#### a) Tempo y carácter

A continuación describiré el tempo y carácter usados en cada una de las secciones de *Siete piezas Latinas*.

**Mantienen un tempo único:** I, III, V, VI y VII.

**Cambia de tempo:** II y IV.

“Llamado del sur”

*Espressivo:* ♩ = 120, rit. y *Tempo* I.

“Al viento que se escucha andar”

*Flexible* ♩ = 60, *Leggiero e melancolico* ♩ = 88 (♩ = 96), *Tempo* I.

“Otra vez vendrá el amor”

*Tranquillo* ♩ = 138 *Lontano, poco rall., A tempo y poco rall.*

“Días de lluvia”

*Nostalgico* ♩ = 88, *poco rall., A tempo, Piu mosso* ♩ = 132 y *rall.*

“El niño que amo”

*Leggiero* ♩ = 148 y *poco rallentando*.

“Brisa en estío”

*Allegro* ♩ = 92, *rall., A tempo, y poco rallentando*.

“Fuiste tú”

*Allegro* ♩ = 138, *rall., A tempo, y poco rallentando*.

### Conclusiones

En las *Siete piezas Latinas*, la compositora mantiene en mayor proporción un tempo único, y en menor proporción el cambio de tempo. En todas las piezas indica el tempo metronómico, el cual fluctúa intercaladamente entre el *Adagio* y el *Allegro*.

## b). Compás

A continuación describiré los compases usados en cada una de las piezas.

“Llamado del sur”: 4/4

“Al viento que se escucha andar”: 8/8, 9/8, 11/8, 7/8, 6/8,

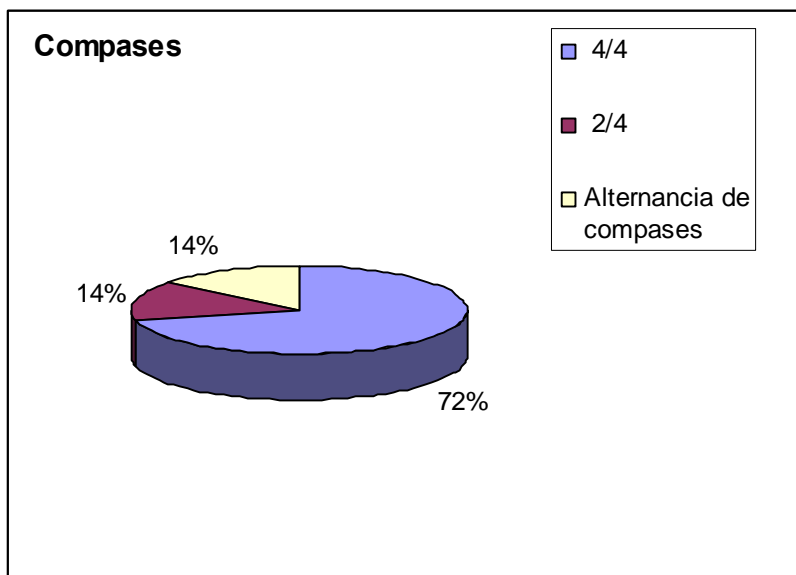
“Otra vez vendrá el amor”: 4/4

“Días de lluvia”: 4/4

“El niño que amo”: 4/4

“Brisa en estío”: 2/4

“Fuiste tú”: 4/4



Gráfica 45. Compases en *Siete piezas Latinas*.

## Conclusión

En las *Siete piezas Latinas*, la compositora mantiene el uso de un compás único y, en menor proporción la alternancia de compases simples, predominando el de 4/4, y en menor proporción el de 2/4 y la combinación de compases simples, compuestos e

irregulares.

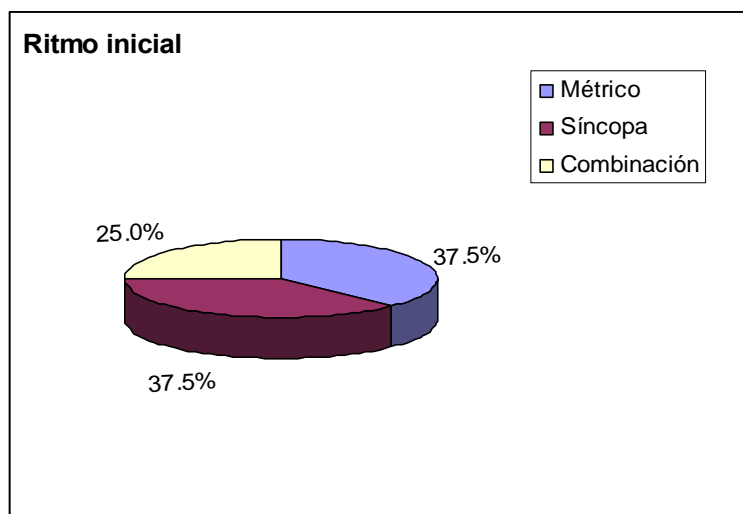
### c) Ritmo inicial

A continuación describiré el ritmo inicial de Siete piezas Latinas

**Métrico:** II, V y VI. = 3

**Síncopa:** I, III y VII. = 3

**Combinación:** IV y X. = 2



Gráfica 46. Ritmo inicial en las *Siete piezas Latinas*.

### Conclusiones

En las piezas predomina en igual proporción el ritmo inicial métrico y sincopado, y en menor proporción la combinación de ambos.

#### **d) Actividad rítmica**

A continuación describiré si las obras que integran *Siete piezas Latinas* presentan un incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea, si mantienen la misma actividad rítmica o si disminuye dicha actividad.

**Mantiene la misma de la actividad rítmica:** II, IV, V, VI y VII = 5

**Incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea:** I y III = 2

#### **Conclusiones**

En las piezas predomina la misma actividad rítmica y, en menor proporción, se incrementa hacia la región áurea.

## B) Aspecto melódico

A continuación describiré el comportamiento de la melodía en cada una de las piezas que integran *Siete piezas Latinas*.

### a) Rango o extensión de las voces

4 octavas: II, III, V y VI. = 4

5 octavas: I, IV y VII. = 3

### Conclusiones

El rango de extensión de las voces de las obras que integran *Siete piezas latinas* alcanza una extensión de cuatro y cinco octavas.

### b) Contorno melódico

A continuación detallaré el grado de inicio, clímax y final de las piezas.

<i>Siete piezas Latinas</i>	Inicial	Clímax	Final
I	7°	7°	1°
II	1°	3°	1°
III	3°	2°	3°
IV	5°	2°	3°+
V	6°	6°	1°
VI	1°	3°	1°
VII	1°	4°	1°

### Conclusiones

La obra gira preferentemente sobre el primer grado como inicial, el segundo y el tercero en el clímax y la fundamental y la tercera como grados finales.

#### **d) Tratamiento de la melodía**

Descripción del tratamiento de la melodía de las *Siete piezas Latinas*.

##### **Utilización de un solo motivo**

Repeticiones exactas y variadas: I, II, III y IV. = 4

##### **Utilización de dos motivos**

Repeticiones exactas y variadas: V, VI y VII. = 3

#### **Conclusiones**

En las piezas, predomina la utilización de un motivo, su repetición exacta y variada, y en menor proporción, la de dos motivos y repeticiones exactas y variadas.

#### **c) Intervalos característicos**

A continuación haré la descripción de los intervalos característicos que predominan en las piezas que integran las *Siete piezas Latinas*

Predominan los unísonos, segundas mayores y menores, cuartas y quintas justas, terceras mayores y menores, combinadas con otros intervalos en “Fuiste tú” = 1

Predominan las segundas mayores y menores, cuartas y quintas justas, terceras mayores y menores, combinadas con otros intervalos en “Llamado del sur”, “Otra vez vendrá el amor”, “Días de lluvia”, “El niño que amo” = 4

Predominan las cuartas y quintas justas, terceras mayores y menores, segundas mayores y menores, combinadas con otros intervalos en “Al viento que se escucha andar”. II = 1

Predominan las terceras mayores y menores, unísonos, séptimas mayores y menores combinadas con otros intervalos en “Brisa en estío”.

### Conclusiones

Los intervalos más usados, en orden progresivo descendente, son las segundas, las cuartas y quintas justas, las terceras y los unísonos combinados con otros intervalos.

### C) Aspecto armónico

#### a) Tonalidad u otras técnicas empleadas y plan armónico.

Descripción de las tonalidades y de otras técnicas usadas en *Siete piezas Latinas*.

**Do Mayor: VI**

**mi<sup>b</sup> menor: I**

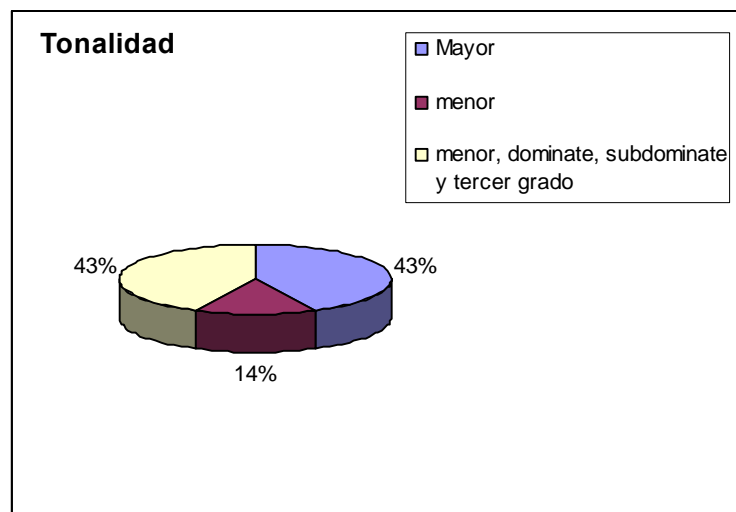
**Mi<sup>b</sup> Mayor: II**

**mi<sup>b</sup> menor y La<sup>b</sup> Mayor: IV**

**Si<sup>b</sup> menor y Re<sup>b</sup> Mayor: III**

**La<sup>b</sup> Mayor: V**

**Do menor y Mib Mayor: VII**



Gráfica 47. Tonalidades empleadas en *Siete piezas latinas*.

### Conclusiones

En las piezas predomina en igual proporción el uso del modo menor combinado con el paso al relativo mayor, a la tonalidad del tercer grado, de la subdominante y del mayor, y en menor proporción, el uso del modo menor.



En cuanto al Plan armónico la compositora utiliza acordes de séptima y novena, cromatismos, acordes que transitan por intervalos de cuarta y quinta justa y la permutación de funciones tonales de una misma nota sobre acordes distintos.

## **D) Dinámicas**

En términos generales en todas las piezas la compositora ha indicado las dinámicas marcan el matiz sonoro del inicio y fin de las frases. Cada una de ellas inicia con un matiz diferente.

### **Conclusiones**

La función de las dinámicas es la de delinear la estructura de las frases y establecer un contraste entre las secciones y entre cada una de las obras.

Predomina el uso del *mezzo piano* y el *mezzo forte* que va al *forte* y en menor proporción el *piano*, el *forte* y el *pianissimo*.

## **3. Aspecto de la instrumentación**

En *Siete piezas Latinas*, la compositora ha utilizado de cuatro a cinco octavas del piano, dejando fuera la parte aguda y la octava más grave del piano. La mano izquierda siempre acompaña, en tanto que la derecha canta.

### **Conclusiones**

La compositora utiliza el registro medio del piano para cantar la melodía principal, en tanto que la mano izquierda es usada como acompañamiento.

La estructura de las piezas son formas simples del tipo A A', con introducción y coda y, en menor proporción, sin ella. En todas se repite literalmente la primera sección, lo cual permite que el auditor se familiarice con la obra facilitando el reconocimiento de los temas a través de la memoria auditiva.

El tempo en mayor proporción es constante y ha sido indicado con precisión metronómica. Su fluctuación intercalada entre el Adagio y el Allegro, constituye un elemento de contraste.

En las piezas predomina el equilibrio constante que determina el uso preferente del compás de 4/4 y 2/4, mismo que contrasta con “Al viento que se escucha a andar”, pieza en la que alterna compases simples, compuestos e irregulares, combinando elementos rítmicos

de la música contemporánea y tradicional latinoamericana, en la génesis de su lenguaje.

En igual proporción hace uso del ritmo inicial métrico y sincopado, y en menor proporción la combinación de ambos.

La actividad rítmica, se incrementa hacia la región áurea únicamente en “Llamado del sur” y “Otra vez vendrá el amor”. Lo anterior crea una atmósfera de estabilidad y equilibrio.

El rango de las voces alcanza una extensión de cuatro y cinco octavas, esto se debe a que la compositora se ha basado en la tesitura de su propia voz para elaborar la melodía principal.

El contorno melódico gira en torno a la fundamental de las tonalidades elegidas por la compositora, siendo el segundo y tercer grado los más gustados para el clímax y la fundamental y el tercero para construir el final. Lo anterior constituye un rasgo característico de gran parte de la música basada en la tonalidad.

La obra es monotemática, siendo la repetición exacta y variada de los temas, el eje del desarrollo de los mismos.

El uso de las segundas, las cuartas y quintas justas, las terceras, los unísonos y las séptimas, combinados con otros intervalos, además de determinar el estilo propio de la compositora, representan un rasgo característico de la música tradicional latinoamericana.

El plan armónico de las piezas es elaborado, ya que ha hecho uso de acordes de séptima y novena, cromatismos, acordes que transitan por intervalos de cuarta y quinta justa y la permutación de funciones tonales de una misma nota sobre acordes distintos. Estos elementos son comúnmente utilizadas en géneros musicales como la *Samba brasileira*, el *Bossa nova* y el *Jazz*.

Las tonalidades elegidas por la compositora para cada una de las piezas están relacionadas entre si, es decir, la obra gira en torno a la tonalidad de  $mi^b$  menor, su homónimo  $Mi^b$  Mayor, su relativo mayor Do mayor y homónimo do menor, la dominante  $Si^b$  menor y subdominante  $La^b$  Mayor.

El dibujo de las dinámicas delinea las frases y secciones de cada una de las piezas y el contraste entre cada una de ellas.

En cuanto a la instrumentación hemos dicho que la compositora ha utilizado el registro medio del piano para cantar la melodía principal. Esto se debe a que la ha elaborado partiendo de su propia tesitura de contralto, en tanto la mano izquierda la acompaña y sostiene armónicamente, función que en la música tradicional latinoamericana es desempeñada por la guitarra.

Otra de las aportaciones en el campo de la interpretación se refiere a la identificación que los intérpretes de *Jazz* han mostrado por la obra, siendo especialmente gustada “Días de lluvia”, la cual ha sido objeto de arreglo de importantes grupos de *Jazz* en México y en el extranjero, como hemos visto anteriormente. En el caso del grupo de *jazz* mexicano dirigido por el Roberto Aimes, la pieza fue adaptada para el trío clásico de *Jazz*, integrado por piano, contrabajo y batería; en el del de trío de *Jazz* de origen francés Contempo dirigido por Roberta Roman, “Días de lluvia” fue arreglada para guitarra, bandoneón y violoncello, siendo ello una prueba del gusto que ésta obra ha despertado no solo en el público sino también en los grupos de *Jazz* en México y en el mundo.

## 5. 2 *Invocación para cello solo* (1993).

Como hemos mencionado en el Catálogo de Graciela Agudelo existe una vertiente interesada en explorar nuevas sonoridades emergidas de concepciones filosóficas, mágicas y esotéricas, ligadas a leyendas originales de América como es el caso de las ya citadas *Invocación* (1993) para violoncello, las *Meditaciones sobre Abyala-Yala* (1996) para flauta transversa en do y el *Quinteto místico* (1999) para contratenor y cuarteto de cuerdas. *Invocación* (1993) se distingue por ser una obra de concierto que exige un alto nivel técnico e interpretativo, como podemos corroborar en la grabación realizada por el violonchelista José Luis Gálvez en el fonograma titulado *Solos - dúos*, producido por la Sociedad Mexicana de Música Nueva<sup>356</sup>. La obra fue dedicada a su hija la violonchelista Leticia Montaña siendo estrenada el 15 de mayo de 1995<sup>357</sup>.

*Invocación* ha sido bien acogida por la crítica musical siendo objeto de la publicación de reseñas en importantes diarios de circulación nacional entre las que destaca el escrito por José Antonio Alcaraz en el periódico *Reforma* y las notas realizadas por Juan Arturo Brennan, para el fonograma, las cuales transcribo a continuación:

“...surge gradualmente- de una célula motivica llena de nobleza, conteniendo asimismo impetuosos motivos pasionales. El trayecto, lleno de versatilidad, abarca impulso e intensidades que dan lugar a un tratamiento magnífico del chelo como fuente de acontecimientos dramáticos, con fantasía y solidez por igual”<sup>358</sup>.

“La *Invocación* para violonchelo solo de Graciela Agudelo se mueve, en todo su trayecto, en el ámbito de los lamentos musicales, de las piezas en las que el elemento contemplativo es motivo y razón de ser del discurso sonoro. A lo largo de esta intensa *Invocación* hallamos una constante libertad de tiempo y de ritmo, lo que permite al intérprete infundir a su ejecución una doble respiración, un doble flujo: el sugerido por la partitura, y el suyo propio. La compositora aprovecha el transcurso de esta breve pieza para proponer una serie de interesantes apuntes colorísticos y de modos de producción sonora que nunca llegan al ámbito del efectismo, sino que están aplicados discretamente (el caso de los armónico, por ejemplo) como materia prima de la intención expresiva”<sup>359</sup>.

“En su grabación esta obra sido interpretada por José Luis Gálvez, aportando veracidad sonora -de manera satisfactoria- a la línea trazada en forma impecable por Graciela Agudelo”<sup>360</sup>.

---

<sup>356</sup> *Solos-dúos*. México, Sociedad Mexicana de Música Nueva, GLPD21 (SMMN 001) 1996.

<sup>357</sup> AGUDELO, Graciela: *Invocación*. México, partitura inédita, 1993.

<sup>358</sup> ALCARAZ, José Antonio: “Harina de otro costal. La música otra 111”. En: periódico *Reforma*, Sección cultural, México, Viernes 21 de mayo de 1999, p. 7 C.

<sup>359</sup> BRENNAN, Juan Arturo: “*Invocación*”. En: *Solos-dúos...*, *Op. cit.*

<sup>360</sup> ALCARAZ, José Antonio. “Harina de otro costal. Graciela Agudelo”. En: periódico *Reforma*, Sección cultural Cultura, viernes 8 de septiembre de México, 2000, p. 7 C.

En términos musicales su estructura simple, el uso de ritmos irregulares, la ausencia del compás, su melodía basada en intervalos de tercera, quintas, glissandos y armónicos naturales en un contexto mágico y filosófico, crean una atmósfera sincrética y ecléctica como veremos a continuación.

## 1. Análisis estructural

*Invocación*, es una obra en un movimiento. Esta se puede dividir en tres secciones marcadas por la compositora por las letras A, B y C, de proporciones iguales y coda.



### Conclusiones

La estructura empleada por la compositora en *Invocación* es de forma ternaria con coda.

## 2. Aspectos del lenguaje

### A) Aspecto rítmico

#### a) Tempo y carácter

A continuación describiré el tempo y carácter usados en cada una de las secciones de *Invocación*.

A. ♩=68 *Con dolore, essitante, a tempo, più agitato y lento.*

B. *Tempo giusto* ♩ = 68, rit., a tempo y agitato ♩ = 74.

C. *Agitato* ♩ = 74 y *calma* ♩ = 60.

**Coda.** *Tranquillo* ♩ = 60, ♩ = 46, *poco a poco ritenuto y più rall.*

#### Conclusiones

En *Invocación* la compositora indica en todas las secciones el Tempo metronómico. En las secciones A y B, en términos tradicionales, el tempo fluctúa entre el *Adagio* y el *Andante*, aumentando su velocidad hacia la última la mitad. Por el contrario en la sección C, inicia con un tempo *Andante* que fluctuará hacia el *Larghetto*, tempo que mantendrá hasta la coda.

El carácter, indicado con detalle y precisión durante toda la obra, evoca la sensación emocional que deberá transmitir el intérprete, del dolor, a la tristeza para concluir con la calma.



### **b) Compás**

La compositora no utiliza el compás, substituye su función a través de silencios, respiraciones y ligaduras para marcar el tiempo métrico

#### Conclusiones

La ausencia del compás lo asemeja a un pasaje vocal cantado con una sílaba, en donde los silencios, respiraciones y ligaduras substituyen la función métrica del mismo.

### **c) Ritmo inicial**

En *Invocación* el ritmo inicial de todos los segmentos es métrico, exceptuando la coda cuyo ritmo inicial es sincopado.

#### Conclusiones

Predomina el tempo métrico y en menor proporción la síncopa.

### **d) Actividad rítmica**

Las secciones que integran *Invocación* presentan un incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea, exceptuando la sección C, en la cual mantienen la misma actividad rítmica y hasta la Coda.

La compositora utiliza figuras rítmicas irregulares, predominando las de 3:2, 5:4, 6:4 y 7:8, sobre todas las figuras rítmicas de cuatro, octavo, dieciseisavo y treintaidosavo. También hace uso de reguladores en los corchetes para acelerar la interpretación de los motivos.

#### Conclusiones

En *Invocación* predomina el uso de la actividad rítmica hacia la región áurea, el uso moderado de ritmos irregulares y de grafías para modificar la velocidad de los motivos.

## B) Aspecto melódico

### a) Rango o extensión de las voces

La compositora utiliza desde el Do 2 del violoncello, hasta un Mi 6.

### b) Contorno melódico

A continuación detallaré la nota y/o acorde inicial, clímax y final, de *Invocación*.

	Inicial	Clímax	Final
Violoncello	Do 2	Mi 6	Do 2 y Sol 2

## Conclusiones

La nota do es el grado inicial, el intervalo de tercera el clímax y el intervalo de quinta construido sobre la nota do, el final.

### c) Intervalos característicos

A continuación describiré gráficamente los intervalos característicos de *Invocación*.

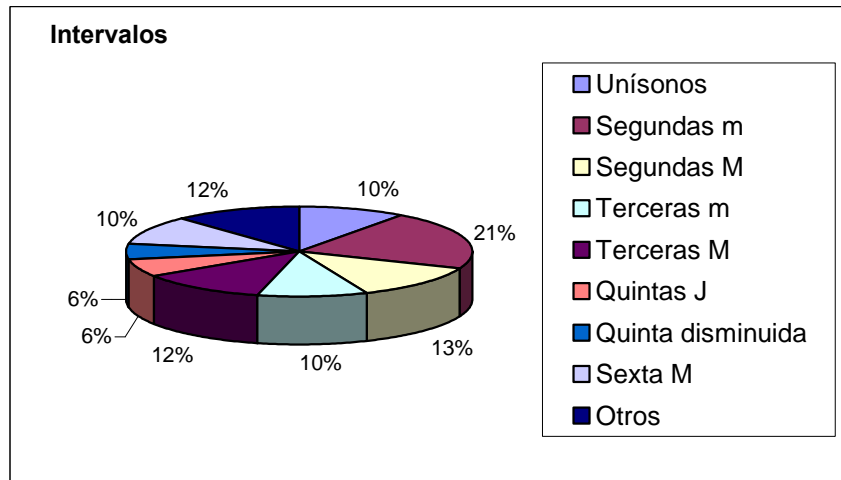


Gráfico 48. Intervalos característicos de *Invocación*.

### Conclusiones

Predominan, en orden progresivo descendente, los intervalos de segunda menores y mayores, otros, las terceras mayores y menores, sextas mayores y, en menor proporción, las quintas justas y disminuidas.

### d) Tratamiento de la melodía

Descripción del tratamiento de la melodía de *Invocación* de Graciela Aguduelo.

Repeticiones exactas y variadas de un motivo generador mutante.

### Conclusiones

*Invocación*, esta construida con dos motivos fundamentales los cuales generan, a través de la repetición exacta y variada, los motivos subsecuentes de las secciones que integran la obra.

### **C) Aspecto armónico**

En la sección A de *Invocación*, el discurso armónico esta construido en base al intervalo de quinta justa, quinta aumentada, segundas menores, terceras y sextas. En la sección B, el discurso se construye a través de segundas, tricordes, terceras, séptimas que se dirigen nuevamente a la armonía inicial. En sección C, la segunda menor la tercera, el tricorde, llegan a un clímax construido a través de intervalos compuestos de segunda y tercera menor. En la coda, la segunda y tercera, nos llevan a una reexposición del motivo inicial, para concluir con la quinta.

### **Conclusiones**

El centro armónico de *Invocación*, en orden progresivo descendente, gira en torno al intervalo de quinta justa y aumentada, la sexta y su inversión, es decir, la tercera y la disonancia de segunda.

### 3. Aspecto de la instrumentación

En *Invocación*, hace uso del registro grave del violoncello y del registro agudo hasta un Mi índice 6. Técnicamente utiliza armónicos, arpeggios, glissandos, témolos, cuerdas dobles, indicando su digitación.

#### Conclusiones

La compositora ha considerado los recursos técnicos, acústicos e idiomáticos del violoncello, haciendo uso de las nuevas técnicas instrumentales contemporánea, combiandolas con el uso tradicional del violoncello y sus intervalos y armónicos característicos de su afinación como por intervalos de quinta.

La estructura de *Invocación* gira en torno a tres secciones las cuales han sido indicadas con letras de ensayo.

El tempo de las secciones fluctúa entre del *Adagio* al *Andante* y concluirá en el *Larghetto*, mismo que mantendrá hasta la coda, tempo que recrea las transiciones de la meditación.

En cuanto al carácter, *Invocación* evoca una espiral emocional que parte del dolor, a la tristeza y concluye en la calma. Con ello, Graciela Agudelo ha revestido su lenguaje de ethos.

El tiempo métrico es libre y es por ello que la compositora no utilizará compás, siendo su función substituida por silencios, respiraciones y ligaduras, que recuerdan el estilo antiguo de la monodia y del Canto llano<sup>361</sup>.

El ritmo inicial de los segmentos, es escasamente sincopado, lo anterior también se debe a que el ritmo inicial métrico favorece la interpretación en ausencia del compás.

Las secciones presentan un incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea, la cual se detiene hacia la coda. El uso moderado de ritmos irregulares y de grafías para modificar la velocidad de los motivos, hacen de *Invocación* una obra accesible a los intérpretes dentro del repertorio de la música contemporánea.

---

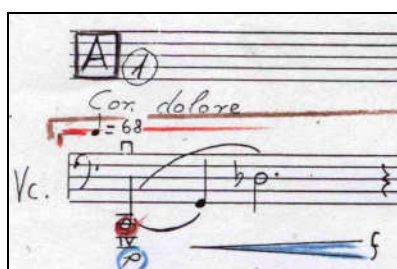
<sup>361</sup> RANDEL, Don Michael. *Op.cit.*, p. 92

El registro del violoncello se extiende desde su nota más grave, hasta un Mi 6. Llama la atención el escaso uso de los sonidos más agudos.

El grado de inicio, clímax y el final, sintetizan su material armónico, que parte del Do más grave del violoncello a un Mi 6, concluyendo con el acorde Do inicial y su quinta justa.

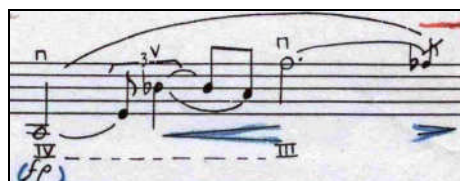
Los intervallos predominantes, es decir, las segundas, terceras, sextas mayores y quintas justas, la identifican con un color a modo menor, justamente por ser característicos del mencionado modo.

*Invocación*, esta construida con dos motivos fundamentales los cuales generan, a través de la repetición exacta y variada, los motivos subsecuentes de las secciones que integran la obra.



Ejemplo 28. Motivo generador

El consecuente surge de la repetición variada del antecedente del que se derivarán los motivos secundarios.



Ejemplo 29. Consecuente

En la sección A de *Invocación*, el discurso armónico esta construido en base al intervalo de quinta justa, quinta aumentada, segundas menores, terceras y sextas. En la sección B, el discurso se construye a través de segundas, tricordes, terceras, séptimas que se dirigen nuevamente a la armonía inicial. En sección C, la segunda menor la tercera, el

trícorde, llegan a un clímax construido a través de intervallos compuestos de segunda y tercera menor. En la coda, la segunda y tercera, nos llevan a una reexposición del motivo inicial, para concluir con la quinta.

Para simplificar la sonoridad del acorde inicial, el clímax y final de las secciones, he elaborado una síntesis de los modelos armónicos utilizados por la compositora la cual nos permite apreciar del resultado auditivo de la obra.



Ejemplo 30. Modelos armónicos de *Invocación* de Graciela Agudelo.

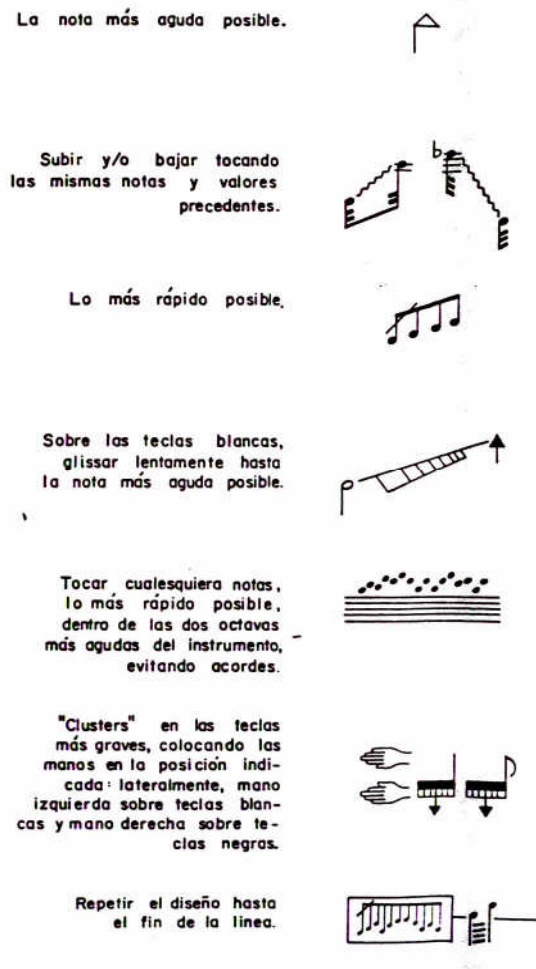
Como podemos observar en los ejemplos, el centro armónico de *Invocación* gira en torno al intervalo de quinta justa, quinta aumentada, sextas mayores y menores y su inversión, es decir, la tercera y la segunda.

Las dinámicas han sido puestas con gran detalle en cada una de las frases de la pieza. Lo anterior tiene el propósito de reforzar el inicio y fin de las frases que podría ser confuso con la ausencia del compás.

Graciela Agudelo ha considerado las características acústicas y técnicas del violoncello para la elaboración de su lenguaje. Los recursos técnicos propios de éste instrumento como son los armónicos, arpeggios, glissandos, trémolos y cuerdas dobles, los cuales han sido utilizados correctamente, incluso indicando la digitación de la pieza, siendo por ello una contribución de importancia dentro del repertorio del violoncello en la actualidad.

### 5.3 *Navegantes del crepúsculo* para clarinete, fagot y piano (1989)

Como hemos dicho ya una facetas más de la música de Graciela Agudelo esta delineada por la creación de obras de Concierto técnicamente complejas en las que explora nuevas sonoridades valiéndose del uso de técnicas contemporáneas y la creación de grafías propias, dedicadas a destacados solistas y ensambles como es el *Trío Neos*<sup>362</sup>, integrado por la pianista Ana María Tradatti, la fagotista Wendy Holdaway y el clarinetista Luis Humberto Ramos.



Ejemplo 11. Símbolos de *Navegantes del crepúsculo*

<sup>362</sup> AGUDELO, Graciela: Notas al programa de la México, partitura inédita, 1989.



Como hemos dicho ya dentro de su Catálogo compositivo existen otras obras del mismo corte estético como *Arabesco* (1990), para flauta de piccolo alto y tenor, *Confluencias* (1996) para violoncello y *Meditaciones sobre Abya-Yala* (1996) para flauta transversa en do.

*Navegantes del crepúsculo* también ha sido bien acogida por la crítica musical siendo objeto de diversos comentarios como los escritos por Eduardo Soto Millán, Mike Greenberg, Roberto García Bonilla, Juan Arturo Brennan y José Antonio Alcaraz, los cuales han sido publicados en la prensa escrita y en revistas especializadas como los periódicos *La Jornada* y *Express News* y las revistas *Pauta* y *Proceso*; y, los cuales transcribo a continuación.

“... tiene cualidades escénicas que ponen de manifiesto el talento de Agudelo...”<sup>363</sup>.

“A welcome stylistic departure came from Graciela Agudelo. Her *Navegantes del crepúsculo* was a set of four shimmering, expertly painted tone pictures in a stretched idiom”<sup>364</sup>.

“Sin duda, la obra más interesante, no solo por su extensión y desarrollo, fue *Navegantes del crepúsculo*”<sup>365</sup>.

“... de ellas la que se antoja más redonda y lograda es *Navegantes del crepúsculo*, de Graciela Agudelo, en la que hay momentos muy bien logrados de diálogo instrumental, y muy interesantes secuencias tímbricas”<sup>366</sup>.

“...intérpretes excelentes para obras que no lo resultan del todo. (. . .) con *Navegantes del crepúsculo* (1989) de Graciela Agudelo (1945) como única excepción (. . .) el insistente lirismo ascético y refinamiento melódico de la obra, contrastan de manera acusatoria con el tedio precedente”<sup>367</sup>.

En términos estrictamente musicales, la equilibrada estructura de *Navegantes del crepúsculo*, su complejidad rítmica y melódica superpuesta y su preciso uso de las técnicas instrumentales de composición contemporánea, hacen de ella una de sus obras mejor elaboradas como podremos ver a continuación.

---

<sup>363</sup> SOTO MILLÁN, Eduardo: “Graciela Agudelo”. En: *La Jornada*, México, 8 noviembre, 1989.

<sup>364</sup> GREENBERG, Mike: “Graciela Agudelo”. En: *Express News*, San Antonio, Texas, 20 junio de 1991.

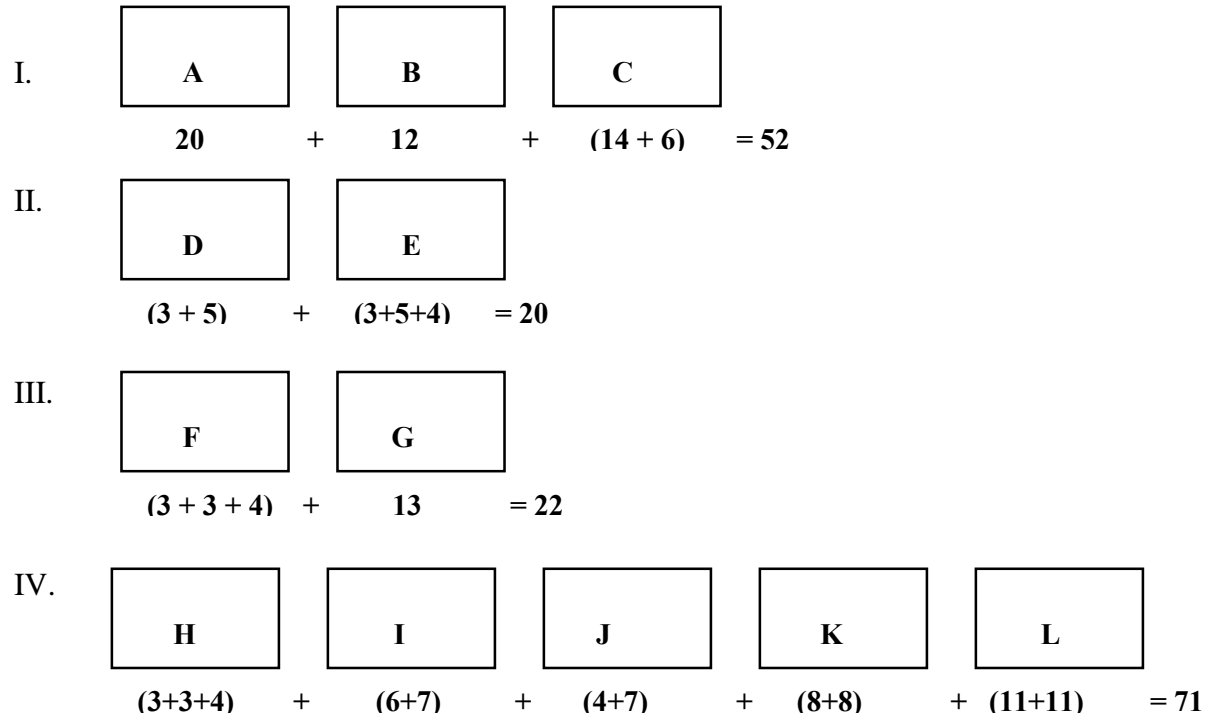
<sup>365</sup> GARCÍA BONILLA, Roberto: “Graciela Agudelo”. En: *La Jornada*, México, 1 agosto de 1992.

<sup>366</sup> ARTURO BRENNAN, Juan: “Trío Neos”. En: Revista *Pauta*, México, n° 43, julio-septiembre de 1992.

<sup>367</sup> ANTONIO ALCARAZ, José “Trío Neos”. En: Revista *Proceso*, México, n° 856, marzo de 1993.

## 1. Análisis estructural

*Navegantes del crepúsculo*, esta integrada por los siguientes cuatro secciones: I. “Laberinto”, II. “Penumbra”, III. “Dicronía” y IV. “Vértigo”.



### Conclusiones

La estructura utilizada por Graciela Agudelo en *Navegantes del crepúsculo*, es una forma libre irregular, y equilibrada, ya que ha sido construida en su extremo inicial y final por segmentos de mayores proporciones (52 y 71 compases), en comparación con dos fragmentos intermedios de menor proporción (20 y 22 compases).

## 2. Aspectos del lenguaje

### A) Aspecto rítmico

#### a) Tempo y carácter

A continuación describiré el tempo y carácter usados en cada una de las secciones de *Navegantes del crepúsculo*.

I. Laberinto: ♩=56 *Expressivo, rit., acell. poco a poco, Tempo primo ma pesante, poco rit. y rit.*

II. Penumbra: *Tranquillo, ma con dolore* ♩= 48 ( ♪=96), *poco rit. y a tempo.*

III. Dicronía: ♪=96 *Lontano, poco rit., l'istesso tempo, poco rit., l'istesso tempo y poco rit.*

IV. Vértigo: *Presto* ♩= 138, *massimo presto possibile, Sempre in Tempo* ♩= 138, *insieme poco a poco al fine y non rit.*

### Conclusiones

En *Navegantes del crepúsculo*, la compositora indica en todas las secciones el Tempo metronómico. Durante los primeros tres movimientos, mantiene un tempo lento y estable, el cual acelera en el último.

El carácter se indica en las tres primeras secciones exceptuando y en el final.

### **b) Compás**

A continuación describiré los compases usados en cada una de las secciones.

I. Laberinto: 4/4

II. Penumbra: 4/4

III. Dicronía: 3/4

IV. Vértigo: 4/4

#### **Conclusiones**

Predomina el uso de compases de 4/4 y 3/4.

### **c) Ritmo inicial**

En las cuatro secciones de *Navegantes del crepúsculo* el ritmo inicial es métrico, el ritmo de la primera voz es métrico, las voces subsecuentes se desfasan en contrapunto.

### **d) Actividad rítmica**

Las secciones que integran *Navegantes del crepúsculo* presentan un incremento de la actividad rítmica hacia la región áurea, exceptuando II. “Penumbra”, sección en la cual mantienen la misma actividad rítmica.

La compositora utiliza figuras rítmicas irregulares, predominando las de 3:2, 5:4, 6:4, 10:8, 9:8, sobre todas las figuras rítmicas.

La superposición simultánea de dichas figuras irregulares, es llevada a su clímax en IV. “Vértigo”, a través de la creación de grafías que indican que las notas deberán ser interpretadas lo más rápido posible.

#### **Conclusiones**

La compositora utiliza técnicamente la superposición simultánea de planos rítmicos y métricos distintos. También utiliza nuevas grafías para la notación musical del ritmo.

## **B. Aspecto melódico**

Antes de describir el comportamiento de la melodía en cada una de las secciones que integran *Navegantes del crepúsculo*, es importante mencionar que los bemoles y sostenidos del clarinete, fagot y los sistemas del piano, son independientes y no se afectan entre sí, es decir, que el sostenido del pentagrama superior no afectará al inferior y viceversa.

### **a) Rango o extensión de las voces**

Comenzaré por describir el rango o extensión de las voces desde la nota más aguda hasta la más grave del trío.

#### **I. Laberinto**

Clarinete en Si<sup>b</sup>: Desde la nota más aguda, hasta La<sup>b</sup> índice 3.

Fagot: Desde Si índice 4 hasta Mi<sup>b</sup> índice 3.

Piano: Desde Sol<sup>b</sup> índice 6, hasta Fa índice 1.

#### **II. Penumbra**

Clarinete en Si<sup>b</sup>: Desde el La<sup>b</sup> 6, hasta el Si índice 3.

Fagot: Desde el Re índice 5, hasta el Si<sup>b</sup> índice 1.

Piano: Desde el Mi índice 6, hasta el Do índice 2.

#### **III. Dicción**

Clarinete en Si<sup>b</sup>: Lab 3 hasta la nota más aguda.

Fagot: Desde el La índice 4, hasta el Do índice 2.

Piano: Desde el Do índice 6, hasta el Do índice 2.

#### **IV. Vértigo**

Clarinete en Si<sup>b</sup>: Desde el La índice 7, hasta el La índice 3.

Fagot: Desde el Si índice 4, hasta el Re índice 2.

Piano: Desde la nota más aguda del piano hasta la más grave.

## Conclusiones

La compositora utiliza todo el registro del clarinete, exceptuando la nota más grave, del Fagot, abarca todo su registro, exceptuando las tres notas más agudas y la más grave del instrumento, y del piano abarca todo su registro.

### b) Contorno melódico

A continuación detallaré la nota y/o acorde inicial, clímax y final, de cada uno de las voces de *Navegantes del crepúsculo*.

I. Laberinto	Inicial	Clímax	Final
Clarinete en Si <sup>b</sup>	La 4	La 6	Sol 5
Fagot	La <sup>b</sup> 2	Re <sup>b</sup> 5	Re 3
Piano	Sol 5	G <sup>b</sup> aum.	F por 4J y 4 aum.
	Sol 4	F <sup>#</sup> doble dis.	E <sup>b</sup> por 4 aum. y 4J

II. Penumbra	Inicial	Clímax	Final
Clarinete en Si <sup>b</sup>	Fa <sup>#</sup> 5	Silencio	Fa 5
Fagot	Re 4	Silencio	Re 1
Piano	E <sup>b</sup> por 4J, 4 aum. con 5J agregada	d <sub>6</sub> <sup>3</sup>	f con 4 aum. agregada
	C con 4 agregada	A sin 5 <sup>ta</sup> .	F sin 5 <sup>ta</sup> .

III. Dicronía	Inicial	Clímax	Final
Clarinete en Si <sup>b</sup>	Fa 4	Si 5	La 4
Fagot	E <sup>b</sup> 4	Re 3	Sol <sup>b3</sup>
Piano	Si <sup>b</sup> 4	D <sub>6</sub> <sup>3</sup>	Do 6
	E <sup>b</sup>	D <sub>4</sub> <sup>3</sup>	La <sup>b</sup> 1

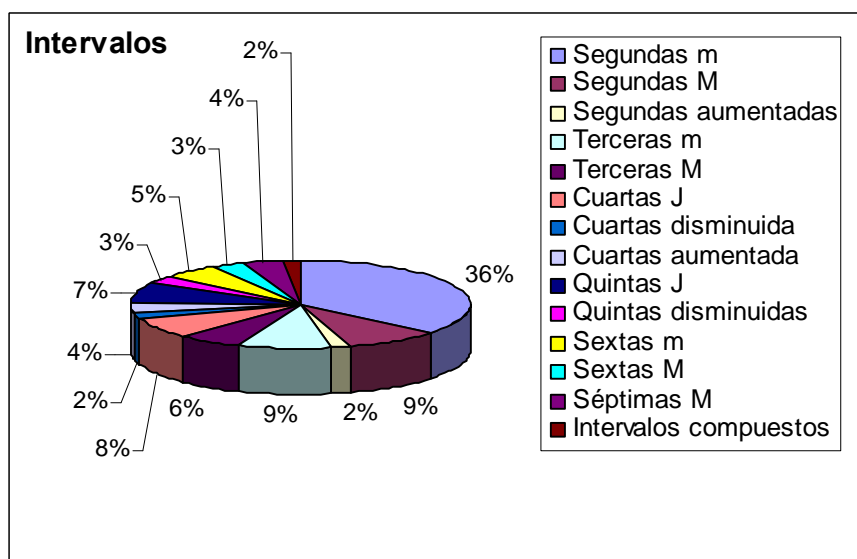
IV. Vértigo	Inicial	Clímax	Final
Clarinete en Si <sup>b</sup>	Re <sup>b</sup> 4	Registro más agudo	E <sup>b</sup> 5
Fagot	Fa 4	Registro agudo	E <sup>b</sup> 5
Piano		Silencio	Si 5
	Re <sup>b</sup> 2	Cluster en el registro más grave	Mi 4

## Conclusiones

En el inicio, clímax y final de las secciones de *Navegantes del crepúsculo*, predomina el uso del semitono construido con notas del mismo nombre y diferente altura por efecto del sostenido o bemol. Destaca en el clímax de IV. “Vértigo”, el uso aleatorio de las notas agudas y un cluster en las notas graves.

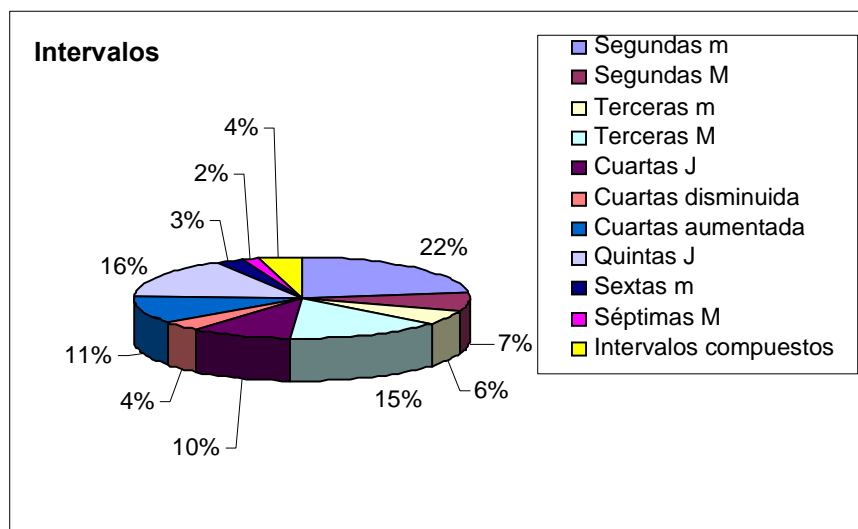
### c) Intervalos característicos

En I. Laberinto predomina, en orden progresivo descendente, el uso de segundas menores y mayores, terceras menores, cuartas justas y disminuidas, terceras mayores, sextas menores, séptimas mayores y cuartas aumentadas, quintas disminuidas y sextas mayores e intervalos compuestos.



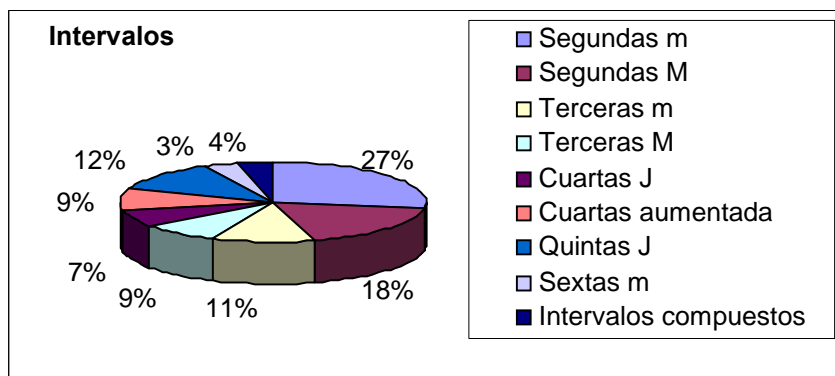
Gráfica 49. Intervalos característicos de I. “Laberinto”.

En II. “Penumbra”, predomina, en orden progresivo descendente, el uso de segundas menores, terceras mayores, quintas justas, cuartas aumentadas y justas, cuartas disminuidas e intervalos compuestos, sexta menor y séptima mayor.



Gráfica 50. Intervalos característicos de II. “Penumbra”.

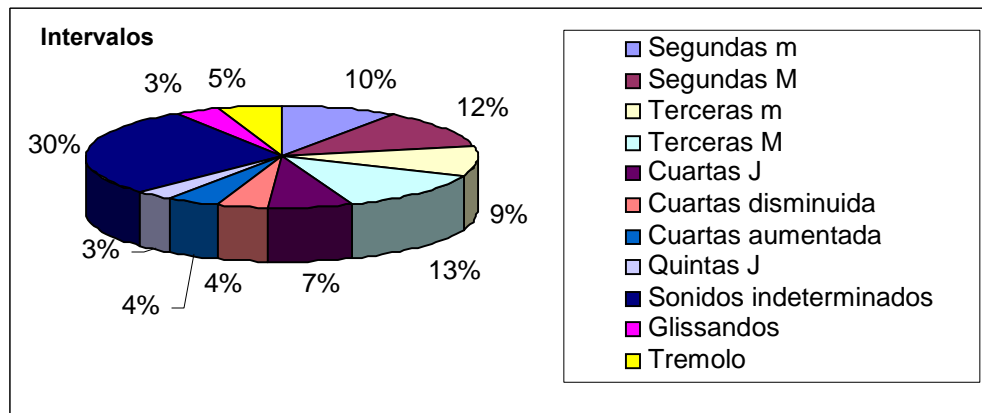
En III. “Dicronía”, predominan, en orden progresivo descendente, las segundas menores y mayores, quintas jutas, terceras menores y mayores, cuartas aumentadas, cuartas justas, intervalos compuestos y sexta menor.



Gráfica 51. Intervalos característicos de III. “Dicronía”.

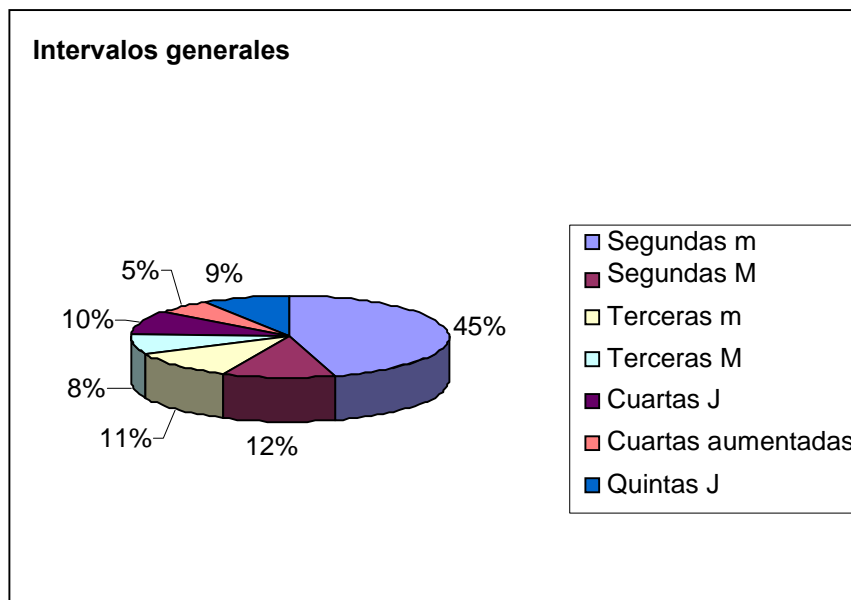
En IV. “Vértigo”, predominan, en orden progresivo descendente, los sonidos indeterminados, terceras mayores, segundas mayores, segundas menores, cuartas justas, segundas menores, cuartas disminuidas y aumentadas, trémolos, glissandos y quintas jutas.





Gráfica 52. Intervalos característicos de IV. "Vértigo".

En términos generales, predomina, en orden progresivo descendente, el uso de segundas menores y mayores, terceras menores, cuartas y quintas justas, cuartas aumentadas y terceras mayores.



Gráfica 53. Intervalos característicos de *Navegante del crepúsculo*.

## Conclusiones

Los intervalos que predominan, en orden progresivo descendente, en *Navegantes del crepúsculo*, giran en torno de la disonancia de segunda y cuarta aumentada, consonancias de terceras, quintas y sonidos indeterminados.

#### **d) Tratamiento de la melodía**

Descripción del tratamiento de la melodía de cada una de las secciones

Utilización de dos o más motivos

Repeticiones exactas y variadas: I, II, III y IV.

#### **Conclusiones**

En *Navegantes del crepúsculo* encontramos un motivo generador que se expone en I. “Laberinto” y del cual se originan las ideas subsecuentes de todas las secciones, que han sido desarrolladas a través de la repetición variada de dos o más motivos, y en menor proporción, las repeticiones exactas de los mismos.

#### **C) Aspecto armónico**

Descripción de las armonías creadas por Graciela Agudelo en las secciones de *Navegantes del crepúsculo*.

En Laberinto, predomina uso disonancias como la inicial entre la nota La, La<sup>b</sup> y Sol, la superposición de acordes enarmónicos como son Sol<sup>b</sup> y Fa<sup>#</sup> doble disminuidos en el clímax y la superposición de acordes contruidos por cuartas como en el final sobre la nota Fa y E<sup>b</sup> y segundas. En II. “Penumbra” y III. “Dicronía”, utiliza la misma técnica de composición y en “Vértigo” hace uso de sonidos indeterminados representados gráficamente en los extremos del registro de los instrumentos y un clusters en el piano.

#### **Conclusiones**

Predomina el uso de enarmonías, la superposición de acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos contruidos por terceras y séptimas con segundas agregadas, acordes propios contruidos por cuartas y quintas y el uso aleatorio de las notas agudas indeterminadas y un cluster en las notas graves, representados gráficamente.

## **D) Dinámicas**

Detallaré las dinámicas utilizadas en *Navegantes del crepúsculo*

Detallada, resaltando inicio, clímax y final de las frases: I, II, III y IV.

### Conclusiones

Las dinámicas han sido colocadas detalladamente y tienen la función de resaltar el fraseo, clímax y final. Llama la atención que las primeras tres secciones van del matiz suave, al *forte* en el clímax para regresar a él hacia el final. En el cuarto segmento, el discurso va del *forte* al *fortissimo* para concluir con suavidad del *piano* al *pianissimo*.

### 3. Aspecto de la instrumentación

En I. “Laberinto”, inicia con un solo de fagot al que se sumarán el clarinete y el piano. Este último continuará con un solo. Esta fórmula se volverá a repetir una vez. En la parte central de esta sección en la que el fagot y el clarinete utilizarán multifónicos en un compás.

En II. “Penumbra”, comienza el clarinete solo al que se sumarán fagot y piano en un trío, continuará el piano solo. Esta fórmula se volverá a repetir una vez., para concluir con el trío. En su parte central el fagot utilizará multifónicos en dos compases.

En III. “Dicronía”, inicia el piano, se suma el clarinete y después el fagot.

En IV. “Vértigo”, comienza el piano al que se sumará fagot y clarinete. Continuará un solo de clarinete, al el que se sumará fagot y piano para integrar el trío. Más adelante, a un solo de fagot se sumará clarinete y piano para concluir hasta el final el trío.

#### Conclusiones

En la instrumentación de las secciones de *Navegantes del crepúsculo*, la formula instrumental utilizada en I. “Laberinto” en la que dan inicio el fagot y el clarinete, se repetirá de forma inversa en II. “Penumbra”. En III. “Dicronía” y IV. “Vértigo”, éste papel inicial será cedido al piano. En todas las secciones concluye el trío.

Prevalece el uso tradicional de los instrumentos, ya que los elementos derivados de la música contemporánea como son los multifónicos, son utilizados escasamente.

*Navegantes del crepúsculo*, con sus cuatro secciones formalmente libres, integra un todo irregular y equilibrado, construido en sus extremos por segmentos de mayor proporción, en comparación con los dos fragmentos intermedios.

La obra en su conjunto mantiene un tempo lento y estable, el cual se acelera hacia el final.

Su carácter, evoca con frecuencia estados emocionales, como lo podemos observar en el epígrafe *Tranquilo, ma con dolore* de II. “Penumbra”. Lo anterior crea una atmósfera de atractivas sensaciones poco usuales en la música mexicana de vanguardia, emociones

comúnmente asociadas a la tonalidad y exaltadas durante el Romanticismo que en México, como pudimos ver en el Capítulo 2, se extendió hasta principios del siglo XX.

El uso de compases de 4/4 y 3/4 y del ritmo inicial métrico en sus inicios, son elementos de sencillez que ayudarán al intérprete a configurar el complejo desfaseamiento en contrapunto de las voces.

Las figuras rítmicas que van de lo regular a lo irregular y de lo determinado a lo indeterminado, dibujan el clímax de *Navegantes del crepúsculo*, ha sido diseñado de lo simple a lo complejo, trazando un paralelo con el devenir de la música contemporánea, en donde lo complejo requiere de la creación de sencillas grafías para expresar su complejidad.

Ejemplo 31. Clímax de IV. “Vértigo”: compases 47 al 50.

IV. “Vértigo” presenta la superposición simultánea de planos rítmicos y métricos distintos, que también nos recuerdan el manejo de Igor Stravinsky en la *Consagración de la Primavera*.

La función de las ligaduras de los diferentes motivos rítmicos de las voces, contribuye a enfatizar los mencionados planos polirítmicos y polimétricos, como podemos observar en el ejemplo.



Ejemplo 32. Superposición de planos rítmicos en IV. “Vértigo”: compases 51 al 55.

En las notas que definen a las grafías empleadas en la partitura, la compositora aclara que los bemoles y sostenidos del clarinete, fagot y de los sistemas del piano, sean independientes y no se afectan entre sí. Este es uno más de los recursos de la música contemporánea, derivados de la música dodecafónica.

Lo indeterminado como representación de la complejidad también esta presente en el rango o extensión de las voces, como podemos observar en I. “Laberinto” y en IV. “Vértigo”.

	I. Laberinto	II. Penumbra	III. Dicronía	IV. Vértigo	Límite de registro
Clarinete Bb					
Fagot					
Piano					

Ejemplo 33. Extensión de las voces de *Navegante del crepúsculo*.

El contorno melódico delimitado por el inicio, clímax y final de las secciones de *Navegantes del crepúsculo*, predomina el uso del semitono construido con notas del mismo nombre y diferente altura sostenidas o bemolizadas. Destaca en el clímax de IV. “Vértigo”, el uso aleatorio de las notas agudas y un cluster en las notas graves.

Los intervallos, giran en torno de la disonancia de segunda y cuarta aumentada, consonancias de terceras, quintas y sonidos indeterminados.

Como hemos dicho la idea generadora de los temas es presentada por el fagot en I. “Laberinto”.

#### I. Laberinto



Ejemplo 34. Idea generadora de *Navegantes del crepúsculo* de Graciela Agudelo.

De la idea generadora, se deriva la presentada por el clarinete en Si<sup>b</sup>, la cual ha sido modificada a través del recurso de la variación rítmica y melódica.



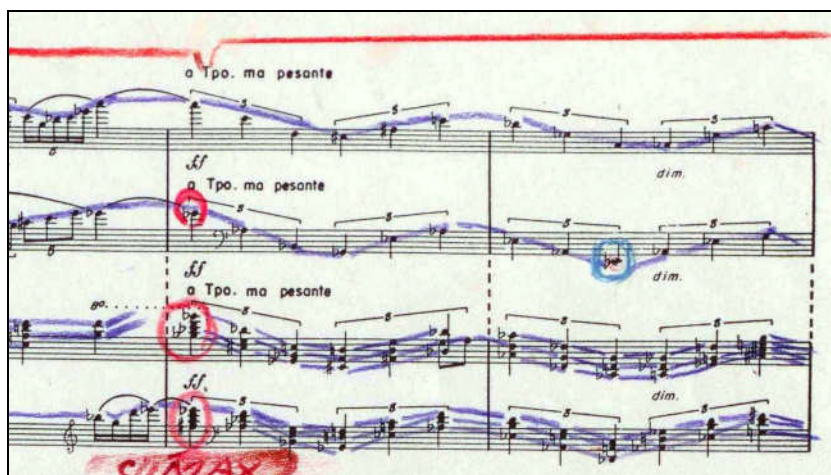
Ejemplo 35. Primer grupo de ideas del Clarinete en Si<sup>b</sup>

El primer grupo de ideas presentadas por el piano, también se deriva de la idea generadora. La voz superior del piano se deriva melódica y rítmicamente del motivo presentado por el clarinete y también ha sido modificada a través del recurso de la variación.



Ejemplo 36. Primer grupo de ideas del piano.

De la variación rítmica de los dos dieciseisavos presentados en el tercer compás del clarinete, se origina el segundo grupo de ideas, las cuales son transformadas rítmicamente hasta llegar a su clímax en el compás 30 y 31, generando una idea nueva.



Ejemplo 37. Segundo grupo de ideas derivadas de la idea generadora: compases 30 y 31.

Como hemos visto en los ejemplos anteriores, el primer grupo de ideas va mutándose a través de la variación rítmica hasta convertirse en una nueva idea. Lo anterior, aunque de forma más pausada, es común en formas musicales como el tema y variaciones o el desarrollo de la forma sonata.

*Navegantes del crepúsculo* es una obra en donde la compositora ha creado su propio lenguaje basado en el uso de enarmonías, la superposición de acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos contruidos por terceras y séptimas con segundas agregadas, acordes propios contruidos por cuartas y quintas y el uso aleatorio de las notas agudas y un cluster en las notas graves. Para simplificar el plan armónico, he tomado el acorde inicial, clímax y final de cada una de las secciones los cuales ilustran la sonoridad de su propuesta estética.



	I. Laberinto			II. Penumbra			III. Dicronía			IV. Vértigo		
	1	30	46	1	13	20	1	19	22	1	50	71

Ejemplo 38. Plan armónico de *Navegante del crepúsculo* de Graciela Agudelo.

Las dinámicas tienen la función de resaltar el fraseo, clímax y final de las secciones, sin embargo no han sido utilizadas para enfatizar el aspecto rítmico y métrico de la obra.

Las primeras tres secciones mantienen un matiz uniforme que va de lo piano a lo forte, en tanto que en el cuatro segmento, el discurso va de lo forte al fortissimo para concluir cíclicamente con en matiz inicial.

En todas las secciones el fagot, el clarinete y el piano han sido empleados como solistas, como dúo y trío.

Como la mayoría de las partituras de la llamada música de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, los símbolos de las grafías que indican efectos multifónicos, cluster, alteración de notas, repetición de diseños y sonidos indeterminados, han sido utilizadas escasamente, siendo el aspecto rítmico y métrico el más complejo.

Una vez concluido el análisis musical de las obras representativas de Graciela Agudelo, iniciaré la conclusiones finales.

## **7. Conclusiones finales**

El objetivo central de la presente investigación fue analizar la obra musical de la compositora Graciela Agudelo, ubicada en la segunda mitad del siglo XX.

Para contextualizar la labor de Graciela Agudelo en la creación musical de México, ha sido necesaria una revisión del Panorama de la música mexicana del siglo XX y de algunos aspectos relevantes de periodos anteriores relacionados con la presente investigación, los cuales perfilan la evolución del sentido de identidad nacional, el cual transitó desde la idealización del elemento indígena nacional hasta la integración de un sentido más amplio de integración latinoamericana.

El espíritu de la música de finales del siglo XX y principios del nuevo milenio se enmarca en una dualidad conformada por la complejidad representadas por el serialismo y el serialismo integral, y la simplicidad manifiesta en el regreso a la tonalidad, el minimalismo, la recuperación de otras músicas, tendencias integran el elemento indígena, el misticismo esotérico y la recuperación de la naturaleza, en busca de un nuevo concepto de identidad expresado a través de un lenguaje técnicamente accesible.

Por ser Graciela Agudelo una mujer compositora y la presente investigación una aportación desde la perspectiva de la historia compensatoria, ha sido necesaria una revisión de las aportaciones de los estudios de género como categoría de análisis, de la relevancia del movimiento amplio de mujeres en la defensa de sus derechos que se ha extendido al campo de la música.

A pesar de las dificultades que la mujer mexicana ha enfrentado para participar activamente en el campo de la música, las compositoras han ganado terreno, lo cual muestra que el medio musical ha experimentado un cambio sustancial en la percepción del quehacer de las mujeres dedicadas a la música.

Graciela Agudelo ha retomado diversos elementos de las técnicas tradicionales y de vanguardia en la elaboración de sus obras para crear su propia gramática dentro de estructuras más libres, libertad que ha sido conquistada también por otros creadores en los últimos años.

Dentro de la estética de los compositores mexicanos de fin de siglo podemos identificar dos corrientes: la primera marcada por un eclecticismo polifacético en la búsqueda de un lenguaje propio creado a través de la expansión de la tonalidad, la elaboración de materiales, la integración de elementos de otras músicas como la tradicional de México, Latinoamérica, del Caribe y de géneros como el *Jazz*, la *Cumbia*, la *Samba Brasileña* y el *Tango*, técnicas que se encuentran presentes en la música de Graciela Agudelo. La segunda, derivada del serialismo, serialismo integral, microtonalidad y electroacústica, apunta hacia la complejidad.

Por otra parte, y como hemos dicho ya, en México ha existido una constante preocupación por la educación musical así como una permanente necesidad de simplificar la enseñanza del *Solfeo* y expandir las posibilidades de la creación musical hacia el campo de la microtonalidad, proliferando así la creación de métodos, instrumentos y teorías de la acústica y la composición.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la actualización de la enseñanza se hizo patente a través de creación de Foros, Festivales y Orquestas infantiles que no fueron ajenas a la creación de nuevos métodos de enseñanza y de obras musicales de corte didáctico y pedagógico actualizando constantemente el quehacer musical del pueblo mexicano, con una necesidad permanente de estar al día en materia.

Durante el siglo XX la mujer formó parte activa en las escuelas y conservatorios, destacándose desde su fundación como docentes, diseñadoras de planes y programas de estudio y dirección de los mismos, como es el caso de de Graciela Agudelo al frente del Centro Cultural Ollin Yolistli.

Acorde con esta preocupación pedagógica, en terreno de composición musical destaca la creación de métodos, estudios y obras musicales de pequeño y gran formato de corte pedagógico como el *Método GAM* de educación musical para niños y la *Suite aventuras*.

Durante la segunda mitad del siglo XX, surge la creación de Foros, Festivales y Orquestas especializadas en la formación musical de jóvenes intérpretes como la Orquesta Juvenil de México, que como hemos dicho ya estrenara la *Suite aventuras*.

Como hemos visto Graciela Agudelo se ha destacado en todos los aspectos de relevancia para la educación musical en México, siendo sus obras de corte pedagógico una más de las contribuciones que las mujeres dedicadas a la música han aportado a la cultura mexicana.

El estudio de su catálogo como, hemos visto, delinea su trayectoria musical en la que ha seguido una espiral que parte de su vocación didáctica inicial en los años 70', hacia la creación de una gramática propia en la que combina el uso de técnicas tradicionales de composición combinadas con las propuestas por las vanguardias internacionales entre las que se encuentra el serialismo, la modalidad, la bitonalidad y la politonalidad, técnicas que aprendió en el Taller de composición fundado por Carlos Chávez y dirigido por Héctor Quintanar.

A finales de la década de los 70' y principios de los 80' Graciela Agudelo abre un paréntesis musical en el que integra en la elaboración de su lenguaje la riqueza de la música latinoamericana, del Caribe y de otras músicas como el *Jazz*, el *Blues* y la *Samba Brasileira*, misma que ha plasmado en *Siete Piezas Latinas*.

En la década de los 80' destaca su utilización de diversos planos acústicos, polirítmicos y polimétricos, el uso de grafías propias y de ensambles poco usuales como es el caso de *Navegantes del crepúsculo*.

Durante la década de los 90' explora nuevas sonoridades ligadas a concepciones filosóficas, contenidas en la complejidad en sus obras concertantes, entre las que se encuentra *Invocación*.

En el nuevo milenio su trabajo compositivo vuelve a converger con su vocación pedagógica inicial, en espiral que la orienta hacia la creación de obras musicales de corte didáctico de gran formato como la *Suit Aventuras*.

En su discurso musical toma mayor importancia el color, el timbre, la complejidad rítmica, la revisión de la música latinoamericana<sup>368</sup> y de otras músicas como las antes expuestas. El uso de las corrientes antes apuntadas y la definición de su lenguaje coloca a Graciela Agudelo como una compositora representativa de la música de concierto de México del nuevo milenio, quien ha hecho suyas las nuevas técnicas planteadas por las vanguardias internacionales para crear, a su vez, una propuesta propia, en donde simpleza y complejidad se tocan.

Por otra parte, su catálogo refleja a nivel instrumental, su gusto por la música de cámara y las obras didácticas, razón que justifica las dos vertientes señaladas para el estudio de sus obras: la de corte pedagógico y la de carácter compositivo, integrando en ambas los elementos estéticos que definen su lenguaje. Igualmente hemos podido constatar que las obras seleccionadas para ser analizadas exhaustivamente, son representativas de su obra y resumen su trayectoria estética y aspectos principales de su estilo musical.

Respecto a su aportación musical en el campo de la pedagogía la estructura general del *Método GAM* refleja el conocimiento y dominio de Graciela Agudelo en torno a la planeación educativa, ya que está diseñado de acuerdo al calendario de actividades del ciclo de educación básica<sup>369</sup>.

En cuanto al repertorio de la música universal propuesto por la compositora para orientar las audiciones, llama la atención que de los compositores mexicanos solamente propone la audición de *Sensemaya* de Silvestre Revueltas y de los latinoamericanos “El trenecito de Caipira” cuarto movimiento de la *Bachiana* n° 2 de Héctor Villalobos<sup>370</sup>. A mi parecer, lo anterior refleja la poca valoración de la música mexicana como ejemplo universal de la música en el mundo, poca valoración en este caso interiorizada por la compositora.

Dentro de las recomendaciones que Graciela Agudelo sugiere para la aplicación del método como son edad, tiempo de clase, calendario escolar, etc., considero que la más valiosa es aquella en la que aconseja a los profesores sentir una amorosa inclinación a la

---

<sup>368</sup> ORREGO-SALAS, Juan: *Op. cit.*, p. 164.

<sup>369</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er..., Op. cit.*, p. 5.

<sup>370</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er..., Op. cit.*, p. 20.

infancia y una profunda vocación por la música y la docencia<sup>371</sup>, ya que en la actualidad, muchos músicos se dedican a la docencia por factores económicos, siendo ésta una de las múltiples causas de la problemática que sufren las escuelas y conservatorios de música donde la falta de vocación docente se proyecta en la calidad de la enseñanza. Lo anterior refleja la preocupación de la compositora por contemplar aspectos fundamentales para la formación musical como son la salud emocional y psicológica.

En cuanto al origen y autoría de las canciones que integran el *Método GAM*, predominan las canciones de su propia autoría. Las restantes son arreglos de canciones anónimas, tradicionales, de autores, de América y Europa; dando prioridad a las de México y América. La explicación de esto se debe al interés de la compositora por enriquecer el repertorio destinado a la educación musical a través de una propuesta propia que integre elementos de la música contemporánea y tradicional latinoamericana, mucha de la cual es de origen español. El incorporar música tradicional le permite a Graciela Agudelo diseñar un aprendizaje significativo para el alumno ya que implica directamente las melodías populares que el niño conoce desde su más tierna infancia.

Graciela Agudelo propone en su método diversas actividades que estimulan las funciones mentales necesarias para todas las disciplinas como: ingenio, memoria, expresión corporal, fantasía, creatividad y conciencia ecológica<sup>372</sup>. De las actividades anteriormente mencionadas, destacan aquellas que retoman el aspecto mecánico y técnico de la práctica musical como la expresión corporal.

Como ya vimos, Graciela Agudelo rescata la música tradicional ya que sus arreglos a las mismas canciones son una valiosísima aportación porque han sido adaptadas a la tesitura de las voces infantiles y se han ordenado progresivamente para su estudio. Por otra parte, la compositora ha añadido indicaciones de tempo, carácter, dinámicas, el arreglo para la parte del piano e instrumentación, en caso de requerirse, arropándola con elementos que permitan conseguir los fines didácticos planteados en su método.

---

<sup>371</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 23.

<sup>372</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., pp. 19-20.

En cuanto al análisis musical como hemos visto en general Graciela Agudelo utiliza estructuras simples que permiten la repetición monotemática y de temas contrastantes. Dichas estructuras son la base para la comprensión de formas musicales simples como el Rondó y la preparación para la comprensión de formas más elaboradas como la Sonata.

Dentro de los aspectos más valiosos del método se encuentran los ejercicios rítmicos asociados a las canciones que lo integran.

En el aspecto melódico la compositora introduce elementos que sintetizan la evolución de la música contemporánea de la tonalidad a la atonalidad.

La obra en su conjunto gira en torno a Do Mayor y la subdominante, es decir Fa Mayor. Desde mi punto de vista, lo anterior obedece a la comodidad natural de las voces infantiles en dicha tonalidad. Do Mayor es el punto primigenio del círculo de las quintas, concepto antropomorfo en donde las manos representan al espejo, el origen de las todas las posibilidades tonales.

Lo anterior nos permite concluir que la compositora ha hecho uso de la tonalidad, además de enriquecerla añadiendo recursos de la música prehispánica como son los glissandos, recurso que actualmente ha sido muy usado por la música contemporánea y que al ser incorporado a través de grafismos dentro de la partitura desde las primeras lecciones, rompe con la falsa idea de que la música contemporánea y la complejidad son incomprensibles a temprana edad.

Igualmente interesante la función que cumplen las dinámicas de exaltar la intensidad al inicio de las obras, delinear el inicio y final de los motivos, frases y secciones, detallar las frases exaltando el clímax y el final y dejar un margen de libertad en aquellas obras en las que no la indica.

Desde mi punto de vista, aunque el uso de instrumentos autóctonos está sugerida en el apartado de “Instrumentos, muebles y material”<sup>373</sup>, la riqueza, variedad y bajo costo de los instrumentos musicales prehispánicos y tradicionales de México, merecerían su debida especificación. Ello refleja que dichos instrumentos en la actualidad no son considerados de

---

<sup>373373</sup> AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM 1er...*, Op. cit., p. 11.

relevancia en nuestra cultura musical a pesar de la especial significación que experimentaron en el período del Nacionalismo musical mexicano, lo cual la separa de los grandes hitos del nacionalismo que hacía uso de ellos como en la *Sinfonía India* de Carlos Chávez, o *Sones de Mariachi* de Blas Galindo.

Respecto a la voz humana, para Graciela Agudelo, es esta el vehículo más importante para la enseñanza musical. La principal aportación del *Método GAM* consiste en integrar sencillez, complejidad, belleza e inteligencia, aportando a través de su música ejemplos valiosísimos.

Es importante señalar que en la última década, la enseñanza de la música en México a nivel básico ha desaparecido, se ha propuesto una materia llamada “Creatividad” que engloba a todas las artes. Dentro de los planes de estudio la música es obligatoria únicamente durante el tercer año del nivel medio, igualmente con una hora por semana. Por lo anterior, el *Método GAM* de Graciela Agudelo adquiere mayor importancia y vigencia en un México en el que la enseñanza de la música a nivel básico solamente es impartida en escuelas particulares, conservatorios y escuelas de música. La educación musical y la enseñanza de las artes fortalecen la identidad cultural de las naciones y es por ello que su integración dentro de las políticas culturales de los países latinoamericanos, ha sido constantemente golpeada por los intereses del libre mercado.

Como compositora de música de concierto, considero necesario explotar el uso de la voz, el coro y la guitarra como instrumento fundamental de la música latinoamericana, de instrumentos prehispánicos y tradicionales, accesibles a la precaria economía de México; introducir arreglos y composiciones del rico mosaico de la música tradicional de nuestro país, recuperar la tradición iniciada por el compositor mexicano Francisco Gabilondo Soler *Cri-Cri*, quien, como ya se apuntó, integró temas sociales en sus letras y promover la música de las compositoras y compositores mexicanos, que, como Graciela Agudelo, deberán ser un referente obligado en la música de concierto del nuevo milenio.

El trasfondo filosófico del cuento y su libreto de la *Suite aventuras. Un pequeño diario desde el paraíso* (2003), cuyos contenidos profundizan en aspectos musicales,



históricos, humanos y ecológicos, con fines didácticos y de entretenimiento, enriquecido por ilustraciones realizadas por Gabriela Soto (1959), deja al descubierto su inclinación literaria y compromiso político. En el vocabulario integra algunos términos de la música tradicional mexicana, latinoamericana como el *huapango* y el *bambuco*. El argumento retoma elementos históricamente afines a la liberación de los pueblos latinoamericanos que continúan teniendo vigencia como la historia de José Martí. El viaje de sus personajes se desarrolla en escenarios naturales siendo sus aventuras, el prototipo de las más gustadas por los niños como son asistir a un Teatro de marionetas o al Circo. Fomenta sentimientos de bondad y respeto como la compasión y la protección a los seres que habitan el planeta, contribuyendo al rescate ecológico global.

Como hemos dicho en el apartado “Panorama de la música mexicana del siglo XX”, la técnica dodecafónica tuvo una gran repercusión en los compositores de la segunda mitad del siglo XX, siendo utilizado de forma muy diversa.

En el caso de Graciela Agudelo el uso del serialismo en su obra cumple con una función educativa que ilustra las corrientes de la música contemporánea en México, es por ello que sus obras seriales forman parte de ciclos didácticos como es el caso de la *Suite Aventuras*, y de *El Carnaval de los niños*, conservado su estilo personal en el cual combina tres grados conjuntos consecutivos y un salto. Estos rasgos coinciden con la gramática de *Navegantes del crepúsculo*.

En cuanto a *Siete piezas latinas* hemos señalado que han sido bien acogidas por el público dejando al descubierto su capacidad creadora, versatilidad y talento, retomando fundamentalmente elementos de la música latinoamericana los cuales ha enriquecido a través de las técnicas compositivas de la música universal, constituyendo un ejemplo de las aportaciones más relevantes de la música latinoamericana de concierto que consiste en introducir la riqueza rítmica y armónica de la guitarra al piano.

*Invocación* (1993), es una obra concertante que concentra la intensidad emocional y técnica de una meditación al violoncello, de la cual emergen los principios primigenios de la música con libertad y oficio. *Navegantes del crepúsculo* (1989) evoca crepusculares paisajes

oníricos a través de la conjugación de algunos elementos de la música contemporánea<sup>374</sup> y una sólida técnica de composición, sintetizando su madurez y propuesta compositiva.

Por otra parte, para trazar una definición de la estética musical de Graciela Agudelo hemos analizado su catálogo compositivo y con especial profundidad cinco de sus obras más representativas. El análisis comparativo de ellas define en ellas rasgos comunes y diferenciados.

El análisis estructural demostró que la arquitectura musical de todas ellas fue construida sobre formas musicales simples. El aspecto rítmico que el “Tempo” de todas ellas es variado y contrastante, mostrando especial gusto por el Andante. Sus indicaciones de carácter han sido especialmente detalladas en *Invocación* y *Navegantes de crepúsculo*, obras exentas de lugares comunes. Estas indicaciones cuyos contenidos profundizan exacerbadas emociones, revisten su lenguaje compositivo de un ethos emocional que no ha sido dado de antemano a través de las asociaciones ya establecidas tradicionalmente. En cuanto al compás en la mayoría de sus obras lo usa siendo, de su preferencia el de 4/4, 2/4 y 3/4. En aquellas en donde no lo utiliza, su función ha sido substituida por dinámicas y puntos de respiración como hemos visto en *Invocación*. En las obras analizadas hemos encontrado el uso moderado de la alternancia de compases como hemos visto en el *Método GAM*, en la *Suite Aventuras* y en *Siete piezas Latinas* y en *Navegantes del crepúsculo*, rasgo típico de la música tradicional mexicana. En sus obras didácticas y en las *Siete piezas latinas* el tiempo inicial anacrucico cumple con la función de dominante para reiterar la tonalidad en el tiempo fuerte del siguiente compás.

En las obras analizadas la actividad rítmica se incrementa en la región áurea que antecede al final para llevarla a su clímax, como piezas sueltas y como partes de un ciclo. También cuenta, en menor proporción, con obras cuyo aumento de la actividad rítmica no coincide con la región áurea como es el caso de *Siete piezas Latinas* en la que solo la primera de las piezas “Otra vez vendrá el amor” y la tercera de ellas “Llamado del sur”, presentan su clímax en esta región.

---

<sup>374</sup> AGUDELO, Graciela: *Navegantes del crepúsculo*. México, notas inéditas, 1989.

El uso discreto de ritmos irregulares e indeterminados y la superposición de planos rítmicos la encontramos frecuentemente en sus obras cuyo lenguaje estructura en los elementos de la música contemporánea como hemos visto en *Invocación* y *Navegantes del crepúsculo* y en algunas de sus obras didácticas. En cuanto a estas últimas Graciela Agudelo demuestra que las técnicas de composición contemporánea son accesibles para todos desde la más tierna infancia.

El aspecto melódico de las obras analizadas confirma que en las de corte pedagógico que tienen como fundamento la tonalidad, prefiere como grado de inicio el primero, el tercero y la dominante cuando se trata de una obra sincopada, siendo la tónica de su predilección para la nota final de ellas. En sus obras cuyo lenguaje ha sido diseñado sobre motivos propios, la superposición de diversos planos melódicos, el grado de inicio es la primera nota del motivo que funge como fundamental.

El desarrollo melódico de sus obras esta basado en la repetición exacta y variada de los temas la cual puede alcanzar la mutación y transmutación de los mismos.

Para analizar el aspecto armónico, hemos establecido tres categorías que simplifican su elaboración a través de las cuales hemos corroborado que en sus obras didácticas y composiciones basadas en la tonalidad, establece relaciones armónicas de quinta junta superior (dominante) y quinta inferior (subdominante), su homónimo o modalidad opuesta y el relativo menor, enriquecidas con elementos de la música Latinoamericana y del Caribe, con un tratamiento en el que combina las técnicas de la composición tradicional y contemporánea, aspecto que la identifica con la mayoría de los compositores y compositoras latinoamericanas de finales del siglo XX y principios de nuevo milenio.

En la mayoría de sus obras predomina un plan armónico complejo y elaborado, en las que ha hecho uso de cromatismos, armonía alterada, acordes de séptima y novena, permutación de funciones tonales, armonía por cuartas, disonancias, bitonalidad, modalidad, arpeggios, glissandos, trémolos, clusters, motivos aleatorios, alturas indeterminadas, multifónicos, acordes propios, superposición de acordes y serialismo en elaboración de su lenguaje lo cual la coloca dentro de lo que Jean Jaques Nattiez llamará

yuxtaposición, cuya mezcla de estilos tiene como trasfondo el regreso a la tonalidad<sup>375</sup>.

El sistema serial ampliamente difundido en México y que tuvo su mayor auge al iniciar la segunda mitad del siglo XX, ha sido utilizado por la compositora como parte de sus obras didácticas, significando para ella una técnica más que la conduce hacia su propia propuesta. Lo anterior, coincide con la apreciación de la Yolanda Moreno quien, como hemos dicho ya, afirma que la música de vanguardia de los años sesentas en México comenzó con el uso del serialismo estricto y se expandió hacia una técnica indeterminada<sup>376</sup>, expansión en donde encaja la obra de Graciela Agudelo en el nuevo milenio.

Las dinámicas han delineado el principio y el ocaso de las frases en las obras analizadas, siendo en la orquestación de su suite un elemento más al servicio del juego polimétrico que ha dejado al descubierto.

Como hemos visto la técnica instrumental de sus obras concertantes también se ha expandido para ser expresada en papel a través de sus propios grafismos, siendo éstos equilibradamente utilizados, lo cual hace de sus obras material accesible a los intérpretes. La orquestación de su *Suite* refleja un equilibrio acústico bien estructurado.

En cuanto a la técnica vocal de sus obras didácticas, como hemos visto, ha sido cuidadosamente diseñada para el desarrollo musical de los pequeños estudiantes, siendo la voz escasamente utilizada en sus obras de concierto.

Lo anteriormente expuesto sitúa a la obra de Graciela Agudelo dentro del eclecticismo polifacético que define la estética de la mayoría de los compositores de mexicanos fin de siglo.

En el campo de la pedagogía nos ubica en un presente musical actualizando el repertorio de la música dedicada a la enseñanza musical en México.

---

<sup>375</sup> MATIEZ, Jean Jactes : *Op. cit.*, 3 y 4.

<sup>376</sup> MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, 65

La principal aportación pedagógica de la compositora Graciela Agudelo ha sido el demostrar que las obras de pequeño formato como las escritas y arregladas para el *Método GAM*, simplifica en sus gérmenes todos los elementos de la gran música.

La consistencia de sus obras de pequeño formato les ha permitido derivar en gran formato.

Su vocación literaria y pensamiento musical han sido plasmados en los contenidos de un cuento orquestal que además de contribuir a la formación técnica de los intérpretes, busca inculcar principios éticos, reforzando otras áreas del conocimiento como la historia, materia que recientemente ha estado a punto de desaparecer en los Programas de estudio a nivel básico en el sistema educativo mexicano.

La metodología desarrollada en el análisis musical de las obras elegidas, demuestra científicamente, valiéndose de la estadística, de categorías específicas y del trazo acústico de los momentos más importantes de las obras como son inicio, clímax y final, sus rasgos fundamentales, escudriñando de forma clara y simplificada en la obra de esta compositora.

El estudio comparativo de dichas constantes, nos permite deducir las características de su lenguaje como por ejemplo su gusto por las relaciones de quinta; así como la aplicación de técnicas derivadas de la música contemporánea, mismas que ha utilizado tanto en sus obras pedagógicas, como en la elaboración de su lenguaje.

Como hemos visto en la I. “Introducción”, las últimas dos décadas del siglo XX los compositores mexicanos, además de manejar una técnica determinada dentro de las principales corrientes compositivas, se han interesado por diseñar una propia con el fin de encontrar un lenguaje personal y de establecer sus propias convenciones. Lo anterior ha dado como resultado la multiplicidad en el lenguaje, cuyas principales tendencias apuntan hacia una mayor complejidad como son el serialismo integral y la música por computadora, en contraposición con la búsqueda de la sencillez representada por el minimalismo y el regreso a la tonalidad. También han mostrado un especial interés por incorporar en su discurso musical elementos derivados tanto de la música tradicional mexicana, latinoamericana, del Caribe y de otras músicas como el *Jazz* y el *Blues*. La factura de su

obra musical de este género ha alcanzado una factura universal que la identifica también como una compositora de *Jazz*, ubicando a la música mexicana de concierto en un momento de pluralidad estilística y ecléctica.

Por lo antes expuesto podemos decir que el concepto de nacionalismo, que a principios que durante el siglo XIX se plasmó en los libretos de temas nacionales y la recreación de temas de melodías tradicionales, bajo la influencia de las formas musicales europeas al estilo romántico e impresionista, y que a principio del siglo XX cultivó una visión del nacionalismo mexicano derivada de la idealización del elemento indígena; fue entendido desde muy diversos ángulos dependiendo de la visión de la ideológica y política. Los compositores latinoamericanos han buscado la renovación del discurso musical adoptando las nuevas técnicas vanguardistas en franca proliferación, concepto de identidad que ha evolucionado hacia la adquisición de una conciencia colectiva que ha borrado las fronteras de América, para integrarse en su diversidad en un solo ser latinoamericano, integración ecléctica que hemos visto reflejada también en la obra de Graciela Agudelo, la cual ofrece un interesante retrospectiva del mosaico musical latinoamericano a través de un lenguaje personal y sintético, sin renunciar a la belleza natural de su talento que ha dejado manifiesto en sus obras, siendo un buen ejemplo del despertar de música mexicana de concierto del nuevo milenio.

## 8. Bibliografía

- AGUDELO, Graciela: "Alteridad". En: *Le Magazin*, París, n° 71, junio, 1993, p. 17.
- AGUDELO, Graciela: "Contemporaneidad: una posible complicidad creativa". En: *Armonía*, México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, n° 10-11, enero-junio de 1996, pp. 90-94.
- AGUDELO, Graciela: *El hombre y la música*. México, Editorial Patria, 1993.
- AGUDELO, Graciela: "Las mujeres compositoras". En: *Pauta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, n° 47-48, julio-diciembre de 1993, pp. 143-161.
- AGUDELO, Graciela: "Las percusiones". En: *Pauta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, n° 43, Julio-Septiembre, 1992, pp. 91 a 109.
- AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM, Iniciación musical para niños 1er Curso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 1998.
- AGUDELO MURGÍA, Graciela: *Método GAM., Iniciación musical para niños 2do Curso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 1998.
- AGUDELO, Graciela: *Navegantes del crepúsculo*. México, nota inédita, 1989.
- AGUDELO, Graciela: "Problemática actual de la música en las Américas. México: Condición artístico laboral del músico". En: *Forum Panamericano sobre la condición del artista músico*. Consejo de la Música de las Tres Américas (COMTA). México, Federación Internacional de Músicos (FMI) N, UNESCO, 2001.
- AGUDELO, Graciela: "Silvestre Revueltas: mexicano universal y sintético". En: *El Huevo*, México, Octubre de 1999, pp. 6-11.
- AGUILAR, Beatriz: *Seis compositoras mexicanas en la música contemporánea*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- ALCARAZ, José Antonio: "Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música mexicana". En: *La música de México, I. Historia, Periodo contemporáneo (1959 a 1980)*, Julio Estrada (ed.). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981. pp. 143-146.
- ALCARAZ, José Antonio: *En la más honda música de la selva*, Lecturas mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

- ALCARAZ, José Antonio: "Trío Neos". En: Revista *Proceso*, México, n° 856, marzo, 1993.
- ARAUJO CAMACHO, Hilda: "Criterios y lineamientos de investigación en la problemática de la mujer". En: *La mujer en América Latina*. México, Setenta y siete, Biblioteca S. E. P., 1975. pp. 11 a 24.
- ARIAS, María: *La liberación de la mujer*. España, Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat Editores, [1ª Ed. Barcelona 1973], 1975.
- ARMIJO, Leticia: "El musical como fenómeno artístico. La mujer en escena y en el backstage". En: *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Tony R. Murphy (compilador). Gobierno Canario, Instituto Canario de la Mujer, 2003. pp. 107-116.
- ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- ARMIJO, Leticia: "Mujeres en el arte a fin de milenio". En: *Fem*, México, año 23 n° 199, Octubre de 1999, p. 54 y 55.
- BEHAGUE, Gerard: *Musica in Latinamerica: An introduction*. New Jersey. New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1979.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel: *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María Valladolid*. Michoacán México, Sociedad de Amigos de Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- BOFILL, Anna: "Apuntes para una reflexión", en *Cuadernos de Veruela* No. 4, España, 2003. pp. 53 a 66.
- Boletín Informativo*. México, CENIDIM, Junio de 1982.
- BRENNAN, Juan Arturo. "Trío Neos". En: Revista *Pauta*, México, n° 43, julio-septiembre, 1992.
- BRETT, Philip-THOMAS, Gary-WOOD, C. Elizabeth: *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge, 1994.
- BRINGAS SÁNCHEZ, Alfredo: *Grabación de música mexicana para percusión solista*, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- CARREDANO, Consuelo: *Ediciones mexicanas de música. Historia y catálogo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Información e Investigación Musical "Carlos Chávez" CENIDIM, México, 1994.
- Catálogo de partituras de la Liga de Compositores de Música de Concierto A. C.*, México, 1985.



- Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto, S. C.* México, 1989.
- CARRILLO, Julián: *Método racional de solfeo*, [1ª ed.], Imp. Universal, México, 1941.
- CASARES RODICIO, Emilio: "Halffter Eriche, Rodolfo". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.), Sociedad de Autores y Editores, Madrid, 2000, pp. 183-192.
- CASARES RODICIO, Emilio: "La compositora María Teresa Prieto del Post-romanticismo al estructuralismo dodecafónico". En: *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Asturias, 1978. pp. 715-753.
- CASTAÑARES, Perla: *Experiencias musicales para bebés*. México, Mundo impresos, 1990.
- CITRON, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*. Carolina, University of North Carolina, 2000.
- COLMENARES, Octavio. *Compositores mexicanos*, México, 1971.
- Compositores de América*, Organización de Naciones Unidas, New York, Vol.19, 1979.
- IV Encuentro Latinoamericano de Educación Musical*. México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 2003. (CD ROM)
- CUÉN, Leticia. *La proporción áurea en la música del siglo XX*, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, ° 1998.
- CHAVARRÍA, Rosa María: "Fortalece Históricas sus áreas de investigación". En: *Gaceta* nº 3, Universidad Nacional Autónoma de México. México, No. 3400, 2 de octubre de 2000, p. 2.
- DALLAL, Alberto: *La danza en México del siglo XX*. México, Cultura contemporánea de México, CONCULTA, 1994.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid, Imperio del Reino, 1632.
- DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1986.
- DULTZIN, Susana: *Historia Social de la educación artística en México ( notas y documentos) La educación musical en México (nivel profesional)*. México, Conservatorio Nacional de Música y Escuela Nacional de Música, Cuadernos del Centro de Documentación e Investigación, 1982.

- ECO, Humberto. *Como hacer una tesis*. España, [1ª ed. Tascabili Bompiani, 1977] Editorial Gedisa, Barcelona 1993.
- ESTRADA, Julio y Estrada Rodríguez, Luis Alfonso: “La música y las instituciones en el México actual (1958-1980)”. En: *La música de México, I. Historia 5 Periodo contemporáneo (1958 a 1980)*. Julio Estrada (ed.). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 112-113.
- ESTRADA, Julio: “Técnicas composicionales en la música mexicana de 1940 a 1980”, en *La música de México I. Historia 5. Periodo contemporáneo (1958 a 1980)*. Julio Estrada (ed.). México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 186.
- ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*, INBA, Dirección de Música, manuscrito inédito, México, 1984.
- FALCÓ, Josep Luís: “Los compositores de la generación de la República y su relación con el cine”. En: Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Madrid, Sociedad Española de musicología, 2002, pp. 776-777.
- Festivales de Arte y Cultura en México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2004.
- FISHER, Helen: *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y como están cambiando el mundo*. Madrid, Grupo Santillana de ediciones, 2000.
- Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*. Miguel Ficher, Schleifer, Martha Furman y John M. Furman (compiladores y ed.). Maryland, Scarecrow Press, Lanham, 1996.
- FORNARO BORDOLLI, María: Antecedentes de la “globalización” musical: reflexiones desde la etnomusicología, en *Boletín música Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, Nueva época, No. 67, 2001. pp. 4 a 22.
- FORTE, Allen- GILBERT, Steven E: *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. España, Idea books, Cornellà de Llobregat, 2003.
- Forum Panamericano de Educación Musical*. Consejo Mexicano de la Música, México, 2002.
- GARCÍA BONILLA, Roberto, *Visiones Sonoras*. México, Siglo XXI Editores, 2001.
- GARCÍA MORILLO, Roberto: *Carlos Chávez México*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- GONZÁLEZ, María de los Ángeles y SAAVEDRA, Leonora: *Compositores Mexicanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

- GONZÁLEZ DE GIL, Ethel: *Iniciación musical infantil. Tarea diaria en los jardines de infantes. Ejercitaciones y canciones para escuelas primarias*. Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria, La escuela en el tiempo, 1965.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: “Agudelo, Graciela”, en *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad de Autores y Editores, Vol. I, 2000. p. 103.
- GRIAL, Hugo. *Músicos Mexicanos*. México, versión Editorial Diana, [1ª ed. 1965], 1970.
- GUTIÉRREZ BARRENECHEA, Mar. “Luces y sombras de la música en vivo”, en *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Tony R. Murphy (compilador). Gobierno de Canarias, Instituto Canario de la Mujer, 2003, pp. 81-100.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio: Capítulo VII. “Glosario de instrumentos prehispánicos” en *La música de México, 1. Historia, 1. Periodo prehispánico (ca.1500 a. C. a 1521 d. C.)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. pp. 172 -220.
- HOPPÉNOT, Dominique: *El violín interior*, Madrid, 2da época, Real musical, [1ª ed. Van de Valde, 1981], 2002.
- HERNÁNDEZ BAGUER, Gisel: “Argeliers León. Jalones de una historia”. En: *Clave*, Revista Cubana de Música. Cuba, Año 4 Número 2, 2002. pp. 56 a 60.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *El Arte de México*. México, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.
- HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *Puntos de vista: Ensayos de crítica*, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, México, 1920.
- HERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Armando: *Catálogo de partituras siglo XIX y XX*. México, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1978.
- “La música en la Universidad. Problemas actuales de la educación musical en España”. En: *Cuadernos de actualidad*. Madrid, nº 6, Decena de música en Sevilla 1966, Dirección General de Bellas Artes, 1970.
- LEARDAHL, Fred-JACKENOFF, Ray: *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid, España, Ediciones Akal, S. A., 2003.
- Libro de Educación artística para el primer ciclo de educación básica*. México, Secretaría del Educación Pública, 2000.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Las mujeres y la música: una relación disonante*. España, Publicaciones ayuntamiento. EXCMO. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, 1998.

- MACCLARY, Susan: *Femenine Endings*, Minnesota, University of Minnesota, 1991.
- MALMSTRÖM, Dan: *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. en inglés 1974, 1ª ed. español 1977], 1977.
- MEIEROVICH, Clara: *Mujeres en la creación musical de México*. México, Cuadernos de Pauta, CONACULTA, 2001.
- MENUHIN, Yehudhi: *Seis lecciones de violín*. Madrid, [1ª Faber Music Ltd., 1971], versión española de Alicia Santos, Real musical, 1987.
- MENDOZA, Vicente T.: *Lírica infantil de México*. México, Lecturas Mexicanas, n° 26, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Musical instruments of the world*. Ruth Midgley (ed). New York, The Diagram Group, 1976.
- MILLETT, Kate: *Política sexual*. México, Editorial Aguilar, 1975.
- MIRANDA, Ricardo: "Ponce Cuéllar. 3. Manuel María [Manuel M. Ponce]", en *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad de Autores y Editores, Vol. 8, 2000, pp. 883-891.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *El estilo de mariachi y el ranchero*, Editorial Promexa, México, 1979.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *La época de oro de la radio, el cine y el teatro: los inolvidables de la Radio*. México, Editorial Promexa, 1979.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*. México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, [1ª Ed. Fondo de Cultura Económica 1989], Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- MURIEL, Josefina: *Cultura Femenina novohispana*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Historia Novohispana, n° 30, UNAM, 1982.
- NATTIEZ JEAN, Jaques: "Semiología musical". En: *Boletín musical*, La Habana, Cuba. Casa de las Américas, # 15-8, 2005.
- NOVARO, Augusto: *Sistema natural de la música*. México, Escritos Musicales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.
- NÚÑEZ, Adolfo: *Informática y electrónica musical*. España, Editorial Paraninfo [2ª ed. revisada], 1993.

- ODGERS ORTIZ, Alejandra: *La música mexicana de cámara para oboe escrita en la segunda mitad del siglo XX*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ORREGO-SALAS, Juan: "Traditions, Experiments, and Change in Contemporary Latina America". En: *Latin American Music Review*. Texas, Austin. University of Texas at Austin. vol. 6, nº 2, Fall/Winter, 1985, pp. 152-165.
- OZAÍTA, María Luisa: "Las compositoras españolas". En: *Las mujeres y la música*. Patricia Aridkins Chiti. España, Alianza Música, 1995, pp. 399-434.
- PALACIO, Julio: "Un panorama de la música hispanoamericana". En: *Cuadernos de Veruela*. España, No. 4, 2003. pp. 100-105.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela: "On Women Composing in Latin America". En: *New World Music Magazine*, nº 10, september, 2000, pp. 8-13.
- PAVON, Raúl : *La electrónica en la música... y en el arte*, INBA-SEP-CENIDIM, México, 1981.
- PERSICHETTI, Vincent: *Armonía del siglo XX*. Madrid, Real Musical, [1ª ed. en Inglés Norton Company, 1961], versión española, 1985.
- PHILIPS, Graciela: *Cántame un cuento*. México, Pangea- UNAM, Colección Sabernatus, 1988.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: "ComuArte en España". En: Leticia Armijo compiladora, *Mujeres en el Arte en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de los encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en el Arte*. México, obra inédita, 2007.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: *Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX*. Madrid, Tesis inédita de doctorado, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Autónoma de Madrid, 1998.
- PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: "Los estudios de género en la música". En: *Cuadernos de Historia*. Oviedo, No. 2, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo. 2001. pp. 14 a 28.
- PIÑERO, Cecilia: "Música en vivo". En: *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Tony R. Murphy (compilador). Gobierno de Canarias, Instituto Canario de la Mujer, 2003. pp. 101-106.
- 1er Festival Didáctico Manuel M. Ponce*, Escuela Nacional de Música de la UNAM, México, 1982.
- PULIDO, Esperanza: "La mujer mexicana en la música". En: *Heterofonía*, México, nº 104-105, Noviembre - Diciembre, Vol. XXII, [1ª ed. Revista de Bellas Artes, 1958], 1991.
- RANDEL MICHAEL, Don: *Diccionario Harvard de la Música*, México, Editorial Diana, 1984.

- RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, Narcea Ediciones. 2003.
- REBOLLEDO GARCÍA, María de Lourdes: *Bibliografía de la música mexicana para piano en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música*. México, Tesis inédita de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- “Repertorio hemerográfico”. En: *Bibliomúsica*, México, Revista de documentación musical, n° 6, Septiembre-Diciembre, 1993, p. 41 a 47.
- RIVERA LOZA, Gabriela: *El Colectivo de Mujeres en la Música. Una perspectiva de género en la música*. México, artículo inédito, 2004.
- RIVERT, Paul: *Maya cities*. London, Elek Books, New Cork G. O. Putnam’s sons, [1ª. ed. Albert Guillot, 964], 1962.
- RUDOLPH, Reti: *Estudio de algunas tendencias manifestadas en a música el siglo XX*. Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1965.
- RUE, Jean la: *Análisis del estilo musical*. España, Idea Books S. A., 2004.
- SAAVEDRA, Leonora: “Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en la representación de lo indígena mexicano”. En: *Boletín música*. Cuba, Casa de las Américas, # 13, 2003. pp.39-47.
- The New Grove Dictionary of Women Composers*. Julie Ann Sandie- Rhian Samuel (ed.). Macmillan, First American Editions Published, 1994.
- 2º Festival Didáctico Manuel M. Ponce. México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1982.
- SEGOVIA, Tomas: “Carta Prólogo a Elena Urrutia”, en *Imagen y realidad de la mujer*, Elena Urrutia Compiladora, Sepsetentas, Biblioteca S.E.P., México, 1975. pp. 7-43.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*. Madrid, Real Musical, 1989.
- SCHENKER, Heinrich: *Five graphic music analyses. Compositions of J.S. Bach, Haydn, Flopin. With a new introduction by Felix Salazar*. New York, Dover Publications, inc., 1969.
- SOTO MILLÁN, Eduardo: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- STEVENSON, Robert: “La música en la catedral de México. El siglo de la fundación”. En: *Heterofonía*, México, CENIDIM, n° 100 –101 enero-diciembre de 1989, pp. 10-24.
- STEVENSON, Robet: “La música en México de los siglos XVI a XVIII” en *La música de México, I. Historia 2. Periodo virreinal (1539 a 1810)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. pp. 9 a 74.

- TELLO, Aurelio: "Compositores de fin de siglo. Ana Lara e Hilda Paredes". En: *Bibliomúsica*. México, CENIDIM, n° 6, septiembre-diciembre, 1993, pp. 4-30
- TELLO, Aurelio: "de encuentros y desencuentros". En: Revista *Tiempo Libre*, México, 1997, p. 30.
- VARELA, T. Leticia: "Novaro, Novaro Augusto". En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Vol. 7. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad de Autores y Editores de España, 2002, pp. 1069-1970.
- VELAZCO, Jorge: "III. La música del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX". En: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Sociedad de Autores y Editores, Vol. 7., 2000. pp. 506-522.
- WEINER LEPAGE, Jane: *Women Composers, Conductors and Musicians of the twentieth century: Selected biographies*. London, Scarecrow Press, inc. Metuchen, N. J., 1980.

## **8. Anexos**



## 8. 1 Anexo I

### 8. 1. 1 Discografía

AGUDELO, Graciela: *Arabesco*. En: *Horacio Franco*. México, CONACULTA-INBA-CENIDIM. Serie SIGLO XX, Vol. VIII, 1998.

AGUDELO, Graciela: *Cantos desde el confín*, CONACULTA-FONCA-Euram Records, México, 2001.

AGUDELO, Graciela: *Invocación*. En: *Solo-dúos*. México, LEJOS DEL PARAÍSO-SMMN-FONCA, GLPD 21. 1996.

AGUDELO, Graciela: *Lullaby*, en *Canciones de luna*. México, EURAM RECORDS-FONCA, 2001.

AGUDELO, Graciela: *Meditaciones sobre Abya-Yala*. En: *Filos del milenio*. México, LEJOS DEL PARAÍSO-FONCA. 1996.

AGUDELO, Graciela: *Meditaciones sobre Abya Yala*. En: *World music days*. Luxemburg, 2000.

AGUDELO, Graciela: *Navegantes del crepúsculo*. En: *Música Mexicana Contemporánea*, Serie siglo XX, Vol. VI, *Trío Neos*, Luis Humberto Ramos, Wendy Holdaway y Ana María Tradatty, México, CNCA-INBA-CENIDIM, 2000.

AGUDELO, Graciela: *Siete Piezas Latinas*. En: *El siglo xx en México*, Ma. Teresa Frenk, México, QUINDECIM-FONCA, 2000.

AGUDELO, Graciela: *Toccata*. En: *Clavecín contemporáneo mexicano*. México, FONCA. 1997.

AGUDELO, Graciela: *Venías de ayer*. En: *Seconda Rassegna Internazionale "Alfeo Gigli"*, Bologna, Alfeo Gigli Festival, 2002.

## 8. 2 Partituras

AGUDELO, Graciela: *A un tañedor*: para percusionistas. México, partitura inédita, 1990

AGUDELO, Graciela: *A un tañedor*: para percusiones. Bologna, Agenda Edizioni Musicali, 1995.

AGUDELO, Graciela: *Apuntes de viaje*: para cuarteto de cuerdas. México, partitura inédita, 1989.

AGUDELO, Graciela: *Arabesco*: para dos flautas dulces. México, partitura inédita,, 1990.

AGUDELO, Graciela: *Aquéfona*: para piano o clavecín. Canadá- México, ARLA Music Publishing Company, 2001.

AGUDELO, Graciela: *Arquéfona*: para piano o clavecín. Editorial Eurídice, Xalapa, Veracruz, México, 1991.

AGUDELO, Graciela: *Cantos desde el confín*: para flauta, mezzo-soprano, percusiones, piano y violoncello. Bologna, Agenda Edizioni Musicali, 1995.

AGUDELO, Graciela: *Confluencias*, para violoncello y viola da gamba. México, partitura inédita, 1996.

AGUDELO, Graciela: *Christmas carols from Latinamerica & Spain*, (One piano four hands for beginners to advanced), ARLA Music Publishing Company, Canada, 1999.

AGUDELO, Graciela: *Cuentos y canciones de México y el mundo*, para piano, partitura inédita, México, 2005.

AGUDELO, Graciela: *De hadas y aluxes*, para cuarteto de percusiones. México, partitura inédita, 2005.

AGUDELO, Graciela: *El Carnaval de los niños*: para piano. México, partitura inédita, 2003.

AGUDELO, Graciela: *Elegía*, para violín y piano: México, partitura inédita, 1970.

AGUDELO, Graciela: *Espejismo*: ARLA Music Publishing Company, Canada, 2001.

AGUDELO, Graciela: *Invocación*: para cello. México, partitura inédita, 1993.

AGUDELO, Graciela: *Jazz trío*: para piano. México, partitura inédita,, 1980.

AGUDELO, Graciela: *Juntos*: para voz y piano. México, partitura inédita, 1969.

AGUDELO, Graciela: *Latinblue partita*: para piano. México, partitura inédita, 1979.

- AGUDELO, Graciela: *Los juegos al piano*: para piano. México, partitura inédita, 1995.
- AGUDELO, Graciela: *Lullaby*, para mezzosoprano y piano. México, partitura inédita, 1996.
- AGUDELO, Graciela: *Meditaciones sobre Abya-Yala*, para flauta transversa en do. México, partitura inédita, 1996.
- AGUDELO, Graciela: *Navegantes del crepúsculo*: para clarinete, fagot y piano. México, Ediciones Mexicanas de Música, 1992.
- AGUDELO, Graciela: *Parajes de la memoria la selva*: para orquesta sinfónica. México, partitura inédita, 1992-1993.
- AGUDELO, Graciela: *Prisma*: para fagot, piano, violín y percusiones. México, partitura inédita, 1995.
- AGUDELO, Graciela: *Quinteto místico*, para contratenor, cuarteto de cuerdas y nueve percusiones accesorias. México, partitura inédita, 1999.
- AGUDELO, Graciela: *Tres miniaturas del siglo XX*, Canadá-México, ARLA Music Publishing Company, 1999.
- AGUDELO, Graciela: *Siete piezas Latinas*, para piano México, partitura inédita, 1980.
- AGUDELO, Graciela: *Sinfonietta*: para orquesta de cuerdas. México, partitura inédita, 1994.
- AGUDELO, Graciela: *Sonósferas*: para orquesta de cámara, partitura inédita, México, 1986.
- AGUDELO, Graciela: *Suite aventuras. “Un pequeño diario desde el paraíso”*: para orquesta sinfónica, escena y/o narrador. México, partitura inédita, 2003.<sup>377</sup>
- AGUDELO, Graciela: *Tocata*: para clavecín o piano. México, partitura inédita, 1991.
- AGUDELO, Graciela: *Venías de ayer*: para fagot, clarinete, violoncello y violín. México, partitura inédita, 1991.

Universidad Autónoma de Madrid  
Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música

*Graciela Agudelo: una compositora del siglo XXI*

Tesis Doctoral que presenta Leticia Araceli Armijo Torres

Directora: Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil  
Tutora: Dra. Begoña Lolo

Madrid 2007

Tomo II

## 8. 2. Anexo II

### 8. 2. 1 Análisis musical

#### 8. 2. 1. 1 *Método GAM*

# 1. Lindo el cielo está

Allegro (♩ = 80 ca.)

Alemania

Fine

Lan lan lan lan

1. Lindo el cie-lo es - tá  
2. Es de no - che ya.

Fine

I B V<sub>7</sub> I

con la lu - na por a - quí y las es - tre - llas por a - llá.

D.C.

D.C.

V I<sub>4</sub><sup>6</sup> VII I<sub>2</sub> III

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of Allegro (♩ = 80 ca.). It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a 'p' dynamic and a 'pa' marking. The piano accompaniment starts with a 'p' dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics 'con la luna por aquí y las estrellas por allá.' and the piano accompaniment. Handwritten annotations include 'A' above the first system, 'B' and 'V7' above the second system, and 'I' above the third system. The score ends with 'D.C.' (Da Capo) and a 'Fine' marking.

### 3. Busco en el mundo un lugar

Andante (♩ = 68)

G. Agudelo

**A**

Bus-co en el mun-do un lu - gar, lu - gar que se - a bo - ni-to y fe - liz, fe - liz.

**A'**

Bus-co en el mun-do un lu - gar fe - liz, que se - a no - más pa - ra mí.

**mf** **f** **mf** **f**

**I** **V<sub>7</sub>** **I** **A'** **IV** **V** **I**

**I** **V<sub>7</sub>** **I** **IV** **V** **I**



#### 4. Una oveja tuvo Juan

Allegro (♩ = 136)

A

Estados Unidos

U na o - ve - ja tu - vo Juan. tu - vo Juan. tu - vo Juan,  
Si a - la es - cue - la i - ba él. i - ba él. i - ba él

blan - ca co - mo nie - ve e - ra la o - ve - ja de Juan.  
jun - to con Jua - ni - to i - ba la o - ve - ja tam - bién.

Handwritten annotations: *p*, *mf*, *b*, *I*, *A*, *V7*, *I*, *I*, *I*, *p*, *mf*, *p*, *I*, *V7*.

#### 5. En el parque de diversiones

Andante (♩ = 96)

A

G. Agudelo

Con la "A" me des - lizo en el to - bo - gán Con la

Handwritten annotations: *mf*, *f*, *tempo ad lib.*, *gliss.*, *tempo giusto*, *mf*, *I*, *V7*, *V9*, *tempo giusto*.



**A'**  
tempo ad lib. tempo giusto

*gliss.* *mf*

"E" me pa - se - o en el ca - rru - sel - - - Con la

**A''**  
tempo ad lib. tempo giusto

*f* *gliss.* *mf*

"I" en las lan-chas me di - ver - ti - - - Con la

**A'''**  
tempo ad lib. tempo giusto

*f* *gliss.* *mf*

"O" di de vuel-tas en el "ci - clón" - - - Con la

**A''''**  
tempo ad lib.

*gliss.*

"U" yo vi có - mo gi - ra - bas tú. - - -

*p*

*V* *V* *I*

## 6. Pulgarcito

Andante (♩ = 88)

## Francia

Andante (♩ = 88)

**A** **B** Francia

*mf*

1. Pul - gar - ci - to, Pul - gar - ci - to,  
2. El que in - di - ca, el que in - di - ca,  
3. El de en - me - dio, el de en me - dio, ¿dón - de es - tás? A - qué es - toy  
4. El de a - ni - llos, el de a - ni llos,  
5. El chi - qui - to, el chi - qui - to

*mf*

**C**

*dim.* *p*

gus - to en sa - lu - dar - te gus - to en sa - lu - dar - te, ya me voy, ya me voy.

*f* *dim.* *p*

$\frac{16}{13}$   $\frac{V_2}{13}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{V_2}{1}$   $\frac{1}{V_7}$   $\frac{1}{1}$



## 7. A la rúa

Tranquilo (♩ = 54)

Francia

*mf* *a'*

A la rúa mi ni-ño chi-qui-to; a la rúa que ya a-no-che-

*mf*

*p* *a'* *rit.* *p*

ció. A la rúa, tu sue-ño ben-di-to, A la rúa, ló ve-la mi a - mor.

*p* *dim.* *p*

*I* *I*<sub>7b</sub> *IV* *IV*<sub>4 3b</sub> *I* *IV*<sub>4 F#</sub> *IV*<sub>4 F#</sub> *I*<sub>7</sub>

### Ejercicio rítmico núm. 2

## 8. Ven, Isabel

Andante (♩ = 148)

G. Agudelo

*f* *a'* *a'* *a'* *a'*

Ven, I-sa-bel, va-mos al mar. Va-mos a ver bar-cos pa-sar;  
que en un va-por en al-ta-mar, los sue-ños van a na-ve-gar.

*f* *p* *p* *p* *p*

*I*<sub>3</sub> *IV* *I*<sub>6</sub> *IV*<sub>3</sub> *IV*<sub>7</sub> *IV*<sub>5</sub> *I* *IV*<sub>7</sub> *IV*<sub>2</sub> *I*

## 9. Pajaritos

Andante (♩ = 94)

G. Agudelo

**A**

*f* *a* *mf* *b* *f* *a*

Do Re Re Do Re Re Pa-ja-ri-to pe-que-ño, Do Re Re  
Toc toc toc, toc toc toc Pá-ja-ro car-pin-te-ro, toc toc toc.

*f* *mf* *f*

**A'** *b'* *f* *a* *mf* *b''*

Do Re Re, rá-pi-do co-li-brí: Do Re Re Do Re Re ¡Qué bo-ni-tos co  
toc toc toc, ta-la-dran-do fe-liz, Toc toc toc, Toc toc toc en el tron-co tu

*mf* *f* *mf*

**A''** *f* *a* *mf* *b'''*

lo-res! Do Re Re Do Re Re lu-ces en mi jar-dín.  
ni-do Toc toc toc toc toc toc lo-gra-rás cons-tru-ir.

*f* *mf*

**V<sub>7</sub>** **I** **V** **I** **V** **VI** **II** **V<sub>7</sub>** **I**



# 10. Trenecito

Allegro (♩ = 108)

Introducción

A G. Agudelo

Co - rre, co - rre el tre - ne - ci - to que a - tra -

vie - sa la re - gión; so - la - men - te se de - tie - ne al lle -

Handwritten annotations include: *Introducción*, *A*, *A'*, *f*, *mf*, *IV<sub>7</sub>*, *I*, *IV<sub>7</sub>*, *I*.

296



# 11. Vengan a ver mi granja

Allegro (♩ = 112)

Introducción

Tutti *mf* Argentina

Ven-gan a ver mi

gran-ja, ven-gan to - - dos. Ven-gan a ver mi gra-ja que es her-

mo - - - sa. Don - de el { pe - rro pa - to se ó - ye a - sí guau cuá ji-jau bu - rro

Solo

*mf*

*a*

*mf*

*V<sub>7</sub>* *I* *A* *I<sub>6</sub>*

*V<sub>7</sub>* *V<sub>7</sub>* *B*

*I*

gual  
cuá  
ji-jau

Tutti

ca - ba - llo  
cor - de - ro se o - ye a - sí  
cer - di - to

Solo

Tutti

iiiiiiiiiiiiii  
beeeeeeeeeeeee  
grou

O -

pá ca - ra - pá, o pá ca - ra - pá, o - pá o - pá o - pá. O - pá ca - ra - pá, o -

pa ca - ra - pá, o - pá o - pá o - pá. Ven - gan a ver mi

1,2,3 4.

1,2,3 4.

V<sub>7</sub> I A' f

I<sub>7</sub> V<sub>3</sub> a

V<sub>7</sub> I



## 12. El caracol

Andante (♩ = 78)

G. Agudelo

**System 1:**

Vocal: *p* a a' b Se pa - se - a el ca - ra - col.

Piano: *p*

**System 2:**

Vocal: *mf* b' *p* a'' a''' Lle - va a - cues - tas su ca - si - ta; Do Re Mi, Mi Re Do.

Piano: *mf* *p*

Chord symbols: VI<sub>3+</sub> II V I IV ii V I

### 13. Debajo un botón

Andante (♩ = 80)

España

**A**

De - ba - jo un bo - tón tón tón que en - con - tró Mar - tín tín tín.

**A'**

ha - bí - a un ra - tón tón tón, ¡Ay que chi - qui - tín tín tín!

**NANA**

La señora luna  
le pidió al naranjo  
un vestido verde  
y un velito blanco.

La señora luna  
se quiere casar  
con un pajarito  
de plata y coral.

Duérmete, Natacha,  
e irás a la boda  
peinada de moño  
y en traje de cola.

Juana de Ibarbourou

## 14. Tres ratones

Durante toda la pieza tocarán  
el siguiente *ostinato*:



Andante (♩ = 68)

Estados Unidos

*Introducción*

1 a a

2

3

4

*p* *mf*

*A* *A'* *A''* *B*

*I* *II* *VII* *I* *II* *I* *II*

*I* *II* *V* *I*



## 15. La lluvia comenzaba

Andante (♩ = 80)

G. Agudelo

Andante (♩ = 80)

G. Agudelo

La llu-via co-men-za - ba, y to-das las go-ti-tas ca-yen-do de las nu-bes se po-ní-an a

tem-blar. II volta al segno  
gi-rar. III volta al segno  
sal-tar.

simile

*B'*

Handwritten musical score for the first system, marked *B'*. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a whole rest and a double bar line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff is a single line with a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The word *simile* is written below the bottom staff. There are blue and purple annotations over the notes in the middle and bottom staves.

*b<sup>11</sup>* *D. C.*

Handwritten musical score for the second system, marked *D. C.*. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a whole rest and a double bar line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff is a single line with a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The word *simile* is written below the bottom staff. There are blue and purple annotations over the notes in the middle and bottom staves.

*c*

Handwritten musical score for the third system, marked *c*. The system consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a whole rest and a double bar line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff is a single line with a bass clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. There are blue and purple annotations over the notes in the middle and bottom staves.

## 16. Los patitos

Andante (♩ = 88)

G. Agudelo

En la la-gu-na hay u-nos pa-ti-tos que van for-ma-di-tos tras  
Co-men gu-sa-nos, se-mi-llas, mos-qui-tos y

de su ma-má. can-tan a-le-gres cua-rá cuá cuá cuá.

*Handwritten annotations:*

- First system:** Treble clef has a *p* dynamic marking. Above the staff, a red line with a blue arrow points to the first measure, labeled *A*. Below the staff, handwritten chords are:  $\underline{V}$ ,  $\underline{I}_3^6$ ,  $\underline{V}_4^6$ ,  $\underline{I}_3^6$ ,  $\underline{V}_4^6$ ,  $\underline{I}$ ,  $\underline{V}$ ,  $\underline{I}$ .
- Second system:** Treble clef has a *p* dynamic marking. Above the staff, a red line with a blue arrow points to the first measure, labeled *A'*. Above the staff, a red line with a blue arrow points to the second measure, labeled *2ª*. Above the staff, a red line with a blue arrow points to the last measure, labeled *A''*. Below the staff, handwritten chords are:  $\underline{IV}_3^6$ ,  $\underline{V}$ ,  $\underline{I}$ ,  $\underline{IV}_3^6$ ,  $\underline{V}$ ,  $\underline{I}$ .



# 18. La cuarta

Allegro (♩ = 168)

A

A'

G. Agudelo

La cuar-ta es: es - cu - cha bien: a - quí ba - jó y a quí su - bió.

I IV V I

# 19. En el agua clara

Andante (♩ = 86)

A

Tradicional

En el a - gua cla - ra que bro - ta en la fuen - te  
U - na ra - ta vie - ja que e - ra plan - cha - do - ra.

un lin - do pes - ca - do sal - ta de re - pen - te. Lin - do pe - ce -  
por plan - char su fal - da se plan - chó la co - la. Se pu - so po -

IV V I IV I

## A

## Francia

$$\underline{I} \quad \underline{I}_3^6 \quad \underline{I}_4^6 \quad \underline{I}_3^6 \quad V_7$$

I I<sub>6</sub> I<sub>4</sub> V I I Bordado I<sub>6</sub> IV



A'

ci - to, ¿no quie - res ve - nir a ju - gar con mi a - ro?  
 ma - da; se a - ma - rró un tra - pi - to. y a la po - bre ra - ta

VI V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I<sub>3</sub> IV VII I

Solo II  
*mf*

¡Va - mos al jar - dín! Mi ma - má me ha di - cho: "No sal - gas de a -  
 le que - dó un ra - bi - to. Le - ro fe - ro le - ro; le - ro le - ro -

V<sub>7</sub> I A''

quí, por que si te - sa - les te pue - des mo - rir".  
 la, e - sa po - bre ra - ta no sa - be plan - char.

VII V I<sub>2</sub> V<sub>7</sub> I

Ejercicio rítmico núm. 6

21. A remar

Estados Unidos

Moderato (♩ = 104)

**A**

*mf*

A re-mar, a bo-gar, va-mos to-dos a re-mar; a-llá voy a-llá vas, ¡qué fe-li-ci-dad!

*mf*

**B**

*f*

Qué bo-ni-to es-na-ve-gar; el sol brí-lla sin ce-sar. A re-mar, a bo-gar so-bre el an-cho mar.

*mf*

*I I<sub>4</sub> V<sub>3</sub> V<sub>7</sub> I (simile) I*

*V I I I<sub>4</sub> V<sub>3</sub> V<sub>7</sub> I I<sub>4</sub> I*

69



## 22. Los sonidos

Andante (♩ = 92)

G. Agudelo

*pa* *b*

To - dos los so - ni - dos al - tos de pun - ti - tas van.

*8va*

*f*

*ar* *b*

Pe - ro a - que - llos que son ba - jos se a - ga - cha - rán.

*loco*

*IV* *I* *V<sub>7</sub>* *I*

## 23. Terceras mayores

Andante (♩ = 100)

G. Agudelo

*mf* *A* *A'*

Ter - ce - ras ma - yo - res me gus - ta a mí can - tar O -  
 ír - las, to - car - las, sa - ber - las en - to - nar.

*mf*

*I* *V<sub>7</sub>* *I*

## 24. Blancas y negras

(♩ = 100)

A

A' G. Agudelo

Handwritten annotations below the first system:

III II 2 7# III V 9 I VII dis I A' II 7 dis V 7

Handwritten annotations below the second system:

V 7 F# VI V 4 3 III 6 7# 5 3# V 6 V 7 I



## 25. Ya vienen los niñitos

Allegro (♩ = 116)

España

*f* *a*

Ya vie - nen los 

ni - ñi - tos
co - ne - jos
can - gre - jos
pin - güi - nos
ra - ti - tas

 ha - cien - do de es - te mo - do: Ta -

*f*

*A'* *I* *V*<sub>7</sub> *I* *V*<sub>7</sub> *I*

1,2,3. etc. última

chún la - rá la - re - ro, ta chún la - rá la - ró. Ya ró.

1,2,3. etc. última

*I* *V*

## 26. La boda de los pajaritos

Moderato (♩ = 88)

A

Alemania

1.- Los pa - ja - ri - tos muy a - le - gres a la bo - da van, piú piú. Fi - ri

la la la, Fi - ri, la la la, Fi - ri la .. la la la la la. Los la.

1ª, 2ª, 3ª etc. última

1ª, 2ª, 3ª etc. última

Harmonic analysis:  $B \ I \ I_{6/4} \ V_2 \ I \ V_3$

## 27. La quinta

Moderato (♩ = 108)

A

A. G. Agudelo

Handwritten musical score for the song "Quinta Suba-ba". The score is written on two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line starts with a *mf* dynamic marking and a *2a* breath mark. The piano accompaniment starts with an *mf* dynamic marking and features a steady eighth-note bass line. The lyrics are "Quin-ta su-be, quin-ta ba-ja, su-be ba-ja quin-ta quin-ta". The score includes first and second endings, marked *1ª* and *2ª*. Handwritten annotations include red circles around specific notes and a large *V* at the end of the piano part.



## 28. La muñeca

Andante (♩ = 92)

Tradicional

A

*mf* *a*

Ten-go u - na mu - ñe - ca ves - ti - da de a - zul,  
 Es - ta ma - ña - ni - ta me di - jo el doc - tor,  
 Dos y dos son cua - tro, cua - tro y dos son seis;

*mf*

*I* *I7b* *IV* *V*

con sus za - pa - ti - tos y su ca - ne - sú.  
 que le dé ja - ra - be con un te - ne - dor;  
 seis y dos son o - cho y o - cho die - ci - seis;

*II7* *(5)* *V* *I*

## A

G. Agudelo

B



### 30. ¿Sabes tú plantar la col?

Andante (♩ = 104)

Francia

*f* *a* *A* *a'*

¿Sa - bes tú plan - tar la col  
 La plan - ta - mos con el pie,      { a la mo - da, a la mo - da,  
 La plan - ta - mos con la ma - no,

*f* *a'* *A'* *I* *V*

sa - bes tú plan - tar la col  
 la plan - ta - mos con el pie      { a la mo - da de mi ho - gar.  
 la plan - ta - mos con la ma - no

*I* *V* *I* *V* *I*

The image shows a handwritten musical score for the song '¿Sabes tú plantar la col?'. It is written in 6/8 time and marked 'Andante' with a tempo of 104 beats per minute. The score is in French and consists of two systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The score includes lyrics in Spanish and French. The first system has lyrics in Spanish: '¿Sabes tú plantar la col', 'La plan-ta-mos con el pie,', and 'La plan-ta-mos con la ma-no,'. The second system has lyrics in French: 'sa-bes tú plan-tar la col', 'la plan-ta-mos con el pie', and 'la plan-ta-mos con la ma-no'. The score is marked with various dynamics and articulations, including 'f' (forte), 'a' (accents), 'A' (accents), 'a'' (accents), 'A'' (accents), and 'I' (accents). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The score is written on a single page with a white background.

31  
29. Tiki-tiki

Moderato (♩ = 108)

A

G. Agudelo

The image shows a handwritten musical score for the piece "Tiki-tiki" by G. Agudelo. The score is written on two systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system includes handwritten chord symbols: I, III, V7, A', and I. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals. The tempo is marked Moderato (♩ = 108) and the key signature has two flats (B-flat major). The piece is numbered 29 and is from a collection numbered 31.

32

# 33. En el campo

Allegro (♩ = 136)

A

G. Agudelo

*mf*

1.- En el cam - po la a - ma - po - la ya flo - re - ció.  
 2.- Y yo a - le - gre voy can - tan - do SOL SOL LA SOL

*mf*

I A' I<sub>3</sub><sup>6</sup> IV I<sub>3</sub><sup>6</sup> V<sub>4</sub>

Y en mi ran - cho la ma - ña - na ya des - pun - to.  
 y ter - mi - nó mi can - ción con SOL MI RE DO.

I I<sub>3</sub><sup>6</sup> IV I<sub>3</sub><sup>6</sup> V<sub>4</sub> I

dom → fa dom → sol



[33]  
34. Kíkiri

G. Agudelo

(♩ = 66)

*f*

3 3 3 3 3 3 3 3

*i* *V*<sub>9</sub> *IV* *3*<sub>7</sub> *IV* *3*<sub>7</sub> *1*<sub>4</sub> *V* *i*

[34]  
35. El puente de Londres

Inglaterra

Moderato (♩ = 84)

*mf* *p*

Hu - bo un puen - te y se ca - yó; se ca - yó. se ca - yó.  
Pues ya na - die cru - za - rá. cru - za - rá. cru - za - rá

*mf* *p*

Es - to en Lon - dres su - ce - dió. ¡Ay, qué lí - o!  
de a - que - lla vie - ja ciu - dad su gran rí - o.

*mf*

*I* *V* *VI* *V* *I*

35

# 36. Naranja dulce

Moderato (♩ = 112)

A

México

Na - ran - ja dul - ce, li - món par - ti - do, da - me un a - bra - zo que yo te -

pi - do; si fue - ran fal - sos mis ju - ra - men - tos, en o - tros tiem - pos se ol - vi - da -

rán. To - ca la mar - cha, mi pe - cho lla - ra: a - diós se - ño - ra yo ya me

*p* *cresc.* *f*

I A' V I A''



A'''

voy a mi ca - si - ta de so - lo - loy: Cor - to man - za - nas y no te doy.

136

# 37. Sinfonía Sorpresa

Andante (♩ = 56)

A

F. J. Haydn

1 triángulo chico  
Crótales

4 cascabeles  
1 pandero

3 juegos  
de maracas  
1 bombo

Piano

*p* *semplice* *simile*

*a* *a'*

*I* *IV* *V* *I*

*a*

*VI* *III#* *V* *I* *IV*

Dom → Dom

A'

Handwritten musical score for the first system, labeled A'. The system includes a piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (treble staff). The piano part features dynamic markings: *f* (forte) in the right hand, *ff* (fortissimo) in the left hand, and *p* (piano) in the right hand. A *loco* instruction is present in the right hand. Fingering numbers (I, II, III, IV, V) are written below the piano staves. The vocal line has a *p* marking.

Handwritten musical score for the second system. The system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking. The vocal line has a *ten.* (tenuto) marking. Fingering numbers (I, V, I) are written below the piano staves.





### 37. Los marineritos I

Allegro (♩ = 148)

A

Colombia

So - mos los ma - ri - ne - ri - tos que ve - ni - mos de Ma - drid;

y aun - que so - mos chi - qui - ti - tos, ca - da u - no es a - da - lid.

*Handwritten annotations: Red slurs and accents over notes; blue circles around 'p' and 'f' dynamics; red and blue ink markings on the piano part.*

³ Éste, como algunos otros juegos de ronda, requiere de un niño al centro desde el comienzo. Para elegirlo, se podrán usar las letanías para selección de la página 103 del primer curso.

# 38. Sexta menor

Allegro (♩ = 144)

A

G. Agudelo

La - la - sex - ta me - nor, la can - to sin te -

mor. La can - - to con va - lor.

A

A'

V

V7

L3

V7

L



### 39. Soldaditos de madera

Andante (♩ = 104)

A || A' :||

Francia

Triángulo  
Crótales

Cascabeles  
Pandero

Timbal  
Bombo

1ª

Sol - da - di - tos de ma - de - ra ra - ta, ra - ta, ra - ta - plán.  
Con tam - bo - res y cor - ne - tas so - bre sus ca -

1ª

2ª

ba - llos van. Por su pa - tria y su ban - de - ra muy va - lien - tes lu - cha - rán.

2ª

I A'' Y I I<sup>6</sup> V

I V I V I V I I<sup>6</sup> V

**A'''**

*p* *mf* *f*

Sol - da - di - tos de ma - de - ra ra - ta, ra - ta, ra - ta - plán.

#### 40. A la playa

Tranquillo (♩ = 52) **A** G. Agudelo

*mf* *mf*

Ven a la pla - ya a ju - gar y brin - que - mos las o -

Handwritten musical score for a song in A major (three sharps). The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**First System:**

- Vocal Line:** The melody starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. A slur covers the next four notes: A4, G4, F#4, E4, and D4. The lyrics are "li - tas, que al re - ven - tar de ja - rán ca - ra -".
- Piano Accompaniment:** The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The left hand plays a series of eighth notes: G3, A3, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. Chord symbols I, IV, V, and I are written below the left hand.

**Second System:**

- Vocal Line:** The melody continues with a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. A slur covers the next four notes: F#4, E4, D4, C#4, and B3. The lyrics are "co - les y cón - chi - tas.".
- Piano Accompaniment:** The right hand plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3. The left hand plays a series of eighth notes: D3, E3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2. Chord symbols V and I are written below the left hand.



# 41. A las estatuas de marfil

Moderato (♩ = 104)

México

A

*mf* A la es - ta - tuas de mar - fil, u - na, dos y tres, a -

*mf* *NP vox.*

*f* sí; el que se mue - va bai - la el "twist" con su a - mi - ga la lom - briz.

*f* *crom.*

*VL* *Vf desc.*

*I<sup>6</sup>* *I* *V<sup>6</sup><sub>3</sub>* *I<sup>6</sup>* *IV<sup>7b</sup>* *I<sup>6</sup>* *V<sup>7</sup><sub>3</sub>* *I*

## 42. Marcha

Andante (♩ = 92) G. Agudelo

*Handwritten annotations:* A, NP a, a NP, a, NP, A', V<sub>53a</sub>, I I<sub>6</sub>, I<sub>6</sub> a<sub>2</sub> dis<sub>7</sub> V<sub>7</sub>, VII V<sub>7</sub>, NP (rem), a, 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, VII, I I<sub>6</sub>, I, V<sub>53a</sub>, VII, I

## 43. Los maderos de San Juan

Andante (♩ = 88) Tradicional

*Handwritten annotations:* A, a, b, a

A - se - rrín, a - se - rrán, los ma - de - ros de San Juan. Los de ri - que al - fe -



Handwritten musical score for voice and piano, featuring two systems of staves. The score includes lyrics in Spanish and various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

**System 1:**

- Staff 1 (Voice):** Melody line with lyrics: "ñi- que; los de ro- que, al- fan - do- que. Tri- qui - trín, tri- qui - trán, pi- den pan y no les". Handwritten annotations include *A'*, *b'*, *a''*, *b''*, and a circled *f* (forte) dynamic.
- Staff 2 (Piano):** Accompanying line with a circled *f* (forte) dynamic.

**System 2:**

- Staff 1 (Voice):** Melody line with lyrics: "dan. A- se - rrín, a- se - rrán, los ma - de- ros de San Juan. A- se Juan.". Handwritten annotations include *A'''*, *a''*, *b''*, *1ª*, *2ª*, and a circled *p* (piano) dynamic.
- Staff 2 (Piano):** Accompanying line with a circled *p* (piano) dynamic.

**Fingerings:** Roman numerals (I, V, VI, IV, V, I) are written below the piano staff in the second system.

# 44. En las montaña-ras

Moderato (♩ = 112)

A

Colombia

En las mon - tá - ña-ras de Ca - ta - lú - ña - ra, en - tre las  
pá - na - ra lla - ma a los món - je - res, y to - dos

cú - ña-ras del sep - ten - trión. hay un con - vén - to - ro de re - li -  
se ú - ne-ren en o - ra - ción: lue - go tra - bá - ja - ran y al fin des -

gió - so - ros siem - pre go - zó - so - ros de a - mar a Dios. U - na cam -  
cán - sa - ran y a - le - gres cán - ta - ran u - na can - ción.

1ª 2ª A'''

I



# 45. A don Martín

Andante (♩ = 104)

Introducción

México

*f*

*a*

*a*

A don Mar - tín ti - ki tín - ti - ki tín sele en - fer - mó to - ko tón to - ko tón, su chi - qui -

*mf*

*f*

*I* *A'* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *A'*

*a''*

*a'''*

*f*

*a*

tín ti - ki - tín ti - ki - tín de sa - ram - pión to - ko tón to - ko tón. Y al ver - lo a - sí ti - ki - tín ti - ki - tín se lo lle -

*f*

*V* *V* *V* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *I* *I*

*a'*

*a''*

*a'''*

vó to - ko tón to - ko tón en un pa - tín ti - ki - tín ti - ki - tín con el doc - tor to - ko tón to - ko tón.

*I* *I* *I* *V* *V* *I* *I* *I* *I*

## 46. San Selenín del monte

Andante (♩ = 96)

España

*f* *A* *A'*

San Se-le-nín del Mon-te; San Se-le-nín cortés: co-mo que soy cris-tia-no yo me à-rro-di-lle-ré.

*f* *ritardando*

*I* *IV* *V* *I* *IV* *V* *I* *IV* *V* *I* *V*

*B*

Allegro (♩ = 152)

*mf*

San Se - le - nín de la bue - na, bue - na vi - da,

*mf*

*I* *I*<sub>4</sub><sup>6</sup> *I* *I*<sub>4</sub><sup>6</sup>

*B'*

*coda*

to - can a - sí, a - sí los

trom - pe - tis - tas  
 trom - bo - nis - tas  
 gui - ta - rris - tas  
 vio - li - nis - tas

sí, a - sí, a - sí: (a - sí me gus - ta a mf).

*V<sub>7</sub>* *I* *V* *I*



# 47. Doña Blanca

Moderato (♩ = 116)

A

A México

Do - ña Blan - ca es - tá cu - bier - ta de pi - la - res de o - ro y

pla - ta, ¡rom - pe - re - mos un pi - lar, pa - ra ver a Do - ña Blan - ca! ¿Quién es

e - se ji - co - ti - llo que an - da en pos de Do - ña Blan - ca? Yo soy

e - se ji - co - ti - llo que an - da en pos de Do - ña Blan - ca.

*Handwritten musical notation includes: dynamics (mf, solo), articulation (accents, slurs), and figured bass (I, I<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, IV, A<sup>II</sup>, A<sup>III</sup>, etc.).*

### Ejercicio rítmico núm. 14

### 48. La torre del campanario

G. Agudelo

**Lento e pesante** (♩ = 52)

**Lento e pesante** (♩ = 52)

*mf* *simile*

*f*

*Ped* *A'* *\* Pedal simile* *A''*

*1º* *a'''* *2º* *a'''*

### Ejercicio rítmico núm. 15

**49. ¡Alcánzame!**

(Canon rítmico)

Moderato (♩ = 116)

A' G. Agudelo

Handwritten musical score for "Canon in D" by J.S. Bach, arranged for guitar by G. Agudelo. The score is in 4/4 time, Moderato (116 bpm), and features a key signature of three flats. It includes a first ending (1ª) and a second ending (2ª), both marked with 'f' (forte) dynamics. The score is annotated with red and blue ink, showing fingerings and phrasing. The guitar part is written on a single staff with a treble clef, and the bass part is written on a single staff with a bass clef. The score is divided into two systems, each with a red bracket above the staff. The first system is marked 'A' and the second system is marked 'A''.



# 50. Al claro de luna

Andante (♩ = 80) Francia

*mf* *a* *A*

Al cla-ro de lu-na, mi-a-mi-go Ar-le-quín.

*mf*

I V I V I III V<sub>7</sub> I



*A'*

prés - ta - me tu plu - ma, que quie - ro es - cri - bir.

*A''*

Mi ve - la es - tá muer - ta, su luz se ex - tin - guió.

*A'''*

¡á - bre - me tu puer - ta, por a - mor de Dios!

*VI* *III<sub>3+6</sub>* *III<sub>7</sub>* *VI* *I*

*V<sub>6</sub>* *V* *I*

# 51. Lavanda azul

Allegro (♩ = 144)

Inglaterra

*mf* *a* *a'*

La van - da a - zul li - ra li - ra, ver - de tam - bién;  
La van - der's blue dil - ly dil - ly, la van - der's green;

*mf*

I I<sub>8</sub> V A' IV

*a* *a'*

rei - na se - rás li - ra li - ra si yo soy rey.  
when I am king dil - ly dil - ly you shall be queen.

I I<sub>8</sub> V A'' V<sub>7</sub>

*a* *a'*

¿Quién te a - nun - ció li - ra li - ra lo que se - rá?  
who told you so dil - ly dil - ly who told you so?

I I<sub>8</sub> IV IV



A'''

Mi co - ra - zón li - ra li - ra lo sa - be ya.  
 'twas my own heart dil - ly dil - ly that told me so.

I V I

## 52. Rema muy feliz

Andante (♩ = 60)

(Row, row, row your boat)

A

Estados Unidos

Row row row your boat, gent - ly down the stream; \_\_\_\_\_  
 Re - ma muy fe - liz, que en un rí - o vas. \_\_\_\_\_

B 13

mer - ri - ly, mer - ri - ly, mer - ri - ly, mer - ri - ly, life is but a dream. \_\_\_\_\_  
 Re - ma tu bo - te se - gún la co - rrien - te, que to - do es un so - ñar. \_\_\_\_\_

f V I

### 53. Paso a paso

Andantino (♩ = 84)

G. Agudelo

**A** **B**

Do re mi fa sol la si do do si la sol fa mi re do

Pa - so a pa - so ca - mi - na - mos; y ha - cia a - trás nos re - gre - sa - mos.  
 Su - be, su - be nues - tra es - ca - la; aho - ra es - cu - cha có - mo ba - ja.  
 No - ta a no - ta va su - bien - do; no - ta a no - ta des - cen - dien - do.

*mf* *mf*

I u I IV V IV VII I — IV V VI u VII I

### 54. Tercera menor

Andante (♩ = 92)

G. Agudelo

**A**

Ter - ce - ra me - nor, un to - no y un se - mi -

to - no; ter - ce - ra me - nor, un to - no y un se - mi - to - no.

*mf* *f*

I A' VI

I a b' VI

I VI IV V I



### 53. Paso a paso

Andantino (♩ = 84)

G. Agudelo

**A** **B**

Do re mi fa sol la si do do si la sol fa mi re do

Pa - so a pa - so ca - mi - na - mos; y ha - cía a - trás nos re - gre - sa - mos.  
 Su - be, su - be nues - tra es - ca - la; aho - ra es - cu - cha có - mo ba - ja.  
 No - ta a no - ta va su - bien - do; no - ta a no - ta des - cen - dien - do.

*mf* *mf*

I u I IV V IV VII I — IV V VI III VII I

### 54. Tercera menor

Andante (♩ = 92)

G. Agudelo

**A**

Ter - ce - ra me - nor, un to - no y un se - mi -

to - no; ter - ce - ra me - nor, un to - no y un se - mi - to - no.

*mf* *f*

I A' VI I IV V I

# 55. A pares y nones

Andante (♩ = 88)

Tradicional

*mf* *a* *a'* *a''*

A pa - res y no - nes va - mos a ju - gar, y el que que - de

*mf*

*I* *IV* *VII* *I* *III* *I* *VII*

*a'''* 1ª 2ª

so - lo é - se per - de - rá. rá. ¡Hey!

*f*

*I* *B* *V* *I*

*b*

Si de non te que - das al cen - tró i - rás.

*mf*

*I* *III* *VII* *I* *V*

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system contains the first line of the song, with lyrics 'A pa - res y no - nes va - mos a ju - gar, y el que que - de'. The second system contains the second line, with lyrics 'so - lo é - se per - de - rá. rá. ¡Hey!'. The third system contains the third line, with lyrics 'Si de non te que - das al cen - tró i - rás.'. The piano accompaniment features various chords and melodic lines, with some parts marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). There are also handwritten annotations in red ink, including 'a', 'a'', 'a''' and 'b', and some blue markings. The score is labeled 'Tradicional' in the top right corner.



3

Handwritten musical score for a song in G major (one sharp). The score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The first system includes dynamic markings *p* and *mf*. The second system includes *p* and *mf*. The third system includes *a'* and *a''*. The fourth system includes *IV* and *I*. The score is marked with various annotations, including *b'*, *b*, and *I*.

Si de non te que - das al cen - tro i - rás. A pa - res y no - nes

va - mos a ju - gar y el que que - de so - lo é - se per - de - rá.

# 56. Columpio A

Moderato (♩ = 72)

G. Agudelo

The musical score is handwritten and consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two measures. The first system is marked with a red bracket above the staff and a blue bracket below the staff. The second system is also marked with a red bracket above the staff and a blue bracket below the staff. The music is written for piano with treble and bass staves. Dynamics include *mf* and *f*. There are handwritten annotations in red and blue ink, including 'a' and 'b' above the staves, and 'i', 'V', 'AIV', and 'V' below the bass staff. The score is signed 'G. Agudelo' in the top right corner.



A

### I. En el nombre del cielo...

México

 $IA'$

attaca

po - sa a - ma - da.  
a al - gún tu - nan - te.

*I 3 I V I*

L'istesso tempo  $\text{♩} = \text{♩}$  **II. Entren santos peregrinos...**

*A*

En - tren San - tos Pe - re - gri - nos, Pe - re -  
que aun - que es po - bre la - mo - ra - da, la - mo -  
gri - nos, re - ci - ban es - te rin - cón;  
ra - da, os la doy de co - ra zón.

*I N A I 3 I IV I 3 I V 3 I 3 V 3 V I I 3 V 47*

attaca

*Inflación Dom Dom*



**III. Echen confites...**

*(J = 96)*

E - chen con - fi - tes y ca - ne - lo - nes pa' los mu - cha - chos que son co - mi -  
 Jua - na, no - te di - la - tes con la ca - nas - ta de los ca - ca -  
 ro - ro, ni quie - ro pla - ta, Yo lo que quie - ro es rom - per la pi -

lo - nes. An - da - le  
 hua - tes. Yo no quie

**IV. La piñata**

*(J = 144)*

Da - le, da - le, da - le, no pier - das el ti - no, por - que si lo  
 Da - le, da - le, da - le, no pier - das el ti - no, por - que si lo

I IV V I 7dis 7dis

Handwritten musical score for a song in D major. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Spanish. The piano accompaniment features chords IV, V, and I, with some notes marked 'NP'. There are handwritten annotations in red and blue ink, including a 'Q' with a prime and first/second endings.

**Vocal Line:**

Q' (handwritten in red)

1ª (handwritten in blue)

2ª (handwritten in blue)

Lyrics:

pier - des, pier - des el ca - mi - no.  
 pier - des de un pa - lo te em pi - no.

**Piano Accompaniment:**

IV (handwritten)

V (handwritten)

I (handwritten)

NP (handwritten in blue)

# 58. Fum, fum, fum

Allegremente (♩ = 108)

Cataluña

1 triángulo  
1 pandero  
4 o 5 cascabeles  
Castañuelas  
Claves  
1 bombo o timbal

*f* *mf*

Vein - ti - cin - co de di - ciem - bre, fum, fum, fum. Vein - ti - cin - co de di - ciem - bre

*f* *mf*

*p* *f*

fum, fum, fum. Na - ci - do ha por nues - tro a - mor el Ni - ño Dios, el Ni - ño Dios, hoy, de

*p* *f*

Relativo



**4**

*A'*

la Vir-gen Ma - rí - a, en es - ta no - cheta frí - a fum, fum, fum.

*V<sub>2</sub>*

*L NUC*

### 59. En la casa de José

cantar: Allegro (♩ = 138)

G. Agudelo

tocar: Lento (♩ = 72)

*A*

Voz

En la ca - sa de

Jo - sé	an - da	en un	so - lo	pie.
An - drés.	to - dos	an - dan	al re -	vés.
Mar - tín	to - dos	an - dan	en pa -	tín.
Ma - nuel	hay un	ga - to	co - ro -	nel.

Teclados

*I* *V* *I* *I*

*ostinato*

## 60. La octava

Moderato (♩ = 60)

G. Agudelo

La oc - ta - va ya sé que es el mis - mo so - ni - do, can - tan - do a - rri - ba o a - ba - jo.

*Handwritten annotations: I 4/3 b, IV f#, IV 3b, I 3, I 3b, I*

## 61. El patio de mi casa

Moderato (♩ = 92)

México

El pa - tio de mi ca - sa no es par - ti - cu - lar. Si llue - ve, se mo - ja co - mo los de - más. A - gá - chen -

*Handwritten annotations: mf, I, V, I, I, V, I, A', f, f, I, I, V*



Handwritten musical score with three systems. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are in Spanish. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Handwritten annotations include dynamics (mf), articulation (accents), and figured bass (I, I<sub>3</sub>, B, V<sub>2</sub>, IV, I<sub>6</sub>, VII, V<sub>7</sub>, I).

**System 1:**

se, y vuél - van - se a a - ga - char; las. ni - ñas bo - ni - tas se

**System 2:**

vuel - ven a a - ga - char. Cho - co - la - te, mo - li - ni - llo. Es - ti -

**System 3:**

rar, es - ti - rar, que el dia - bli - to va a pa - sar.



## 62. Pulgarcito

Canon

## 63. Habanera

Nostalgico (♩ = 126)

G. Agudelo

Handwritten musical score with four systems. The first system is marked with a handwritten *A* and contains dynamic markings *mf*, *mp*, *p*, and *mp*. The second system includes the instruction *sempre cresc.*. The third system includes *poco sostenuto* and *sempre dim.*. The fourth system ends with a *f* dynamic marking. The score features complex piano accompaniment with many accidentals and slurs.

# 64. Las mañanitas

Moderato (♩ = 116)

*A*

México

Handwritten musical score for the song "Las mañanitas". It includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato (♩ = 116). The lyrics are written below the vocal line. The score includes dynamic markings *mf* and *f*, and features various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Es - tas son Las ma - ña - ni - tas que can - ta - ba el Rey Da -  
 re - no de la es - qui - na me qui - sie - ra ha - cer fa -



*ra*

vid, a las mu - cha-chas bo - ni - tas se las can - ta - mos a  
 vor de a - pa - gar su lin - ter - ni - ta mien - tras que pa - sa mia -

*IV* *5* *1* *6* *B*

*f* *b* *poco rit.*

quí. Des - pier - ta, mi bien, des - pier - ta, mi - ra que ya a - ma - ne -  
 mor. *poco rit.*

*a tpo.*

ció. Ya los pa - ja - ri - tos can - tan, 'la lu - na

*a tpo.*

*1* *2*

ya se me - tió. Si el se - tió.

*1* *2*

*1* *2*

# 65. Abedul de hermoso tronco blanco

Adagio (♩ = 48)

Rusia

*A*

A - be - dul de her - mo - so tron - co blan - co se pres - tó pa - ra en - dul - zar mi can - to;

*B*

y mi flau - ta hoy te lla - ma con ma - de - ra de su ra - ma

The musical score for 'Abedul de hermoso tronco blanco' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two staves, each with a red line above it labeled 'A' and 'B' respectively. The piano accompaniment has two staves. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 48 beats. The lyrics are in Spanish and describe a beautiful white trunk and a flute.

# 66. Rema muy feliz (Row, row, row your boat)

Canon

*A* *B*

*C* *D*

The musical score for 'Rema muy feliz' is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It is a canon for four voices, labeled 1, 2, 3, and 4. The score is divided into four parts, each with a red line above it labeled 'A', 'B', 'C', and 'D' respectively. The lyrics are 'Row, row, row your boat'.



# 67. Ya llegó el invierno

Tranquillo (♩ = 55)

G. Agudelo

*mf* *a* *A*

Ya lle-gó el in - vier - no, a - mi - gui - to ven a ju - gar

*mf* *A' 1<sup>o</sup> 2*

*a* *a* con la blan - ca nie - ve que en la mon - ta - ña cae.

*IV V*

## 68. Los relojes

Lento (♩ = 60)

## Alemania

The handwritten musical score is titled "69. La sexta mayor" at the bottom. It features two systems of music, each consisting of a vocal melody line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Lento (♩ = 60)".

**First System:**

- Vocal Line:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in 4/4 time. The lyrics are "El re - loj gran - de sue - na ding dong ding dong El que es - tá en la me - sa". There are handwritten annotations above the staff: "A" and "A'" in red ink.
- Piano Accompaniment:** Written in 4/4 time, featuring chords and moving lines in both hands.

**Second System:**

- Vocal Line:** Continues the melody. The lyrics are "tic - tac, tic - tac, tic - tac, tic - tac, y el que lle - vo de pul - se - ra tí - ki - ti - ki tí - ki - ti - ki tí - ki ti - ki tin." Handwritten annotations include "I", "AII", and "C" in red ink.
- Piano Accompaniment:** Continues the accompaniment pattern.

At the bottom of the page, there are several handwritten Roman numerals indicating chord progressions: I, I<sub>3</sub>, I, I<sub>3</sub>, I, I<sub>3</sub>, I, I<sub>3</sub>, I, I<sub>3</sub>.

### 69. La sexta mayor

Moderato (♩ = 66)

G. Agudelo

Moderato (♩ = 66) G. Agudelo

La sex - ta ma - yor es - tu - dia - ré y a - pren - de - ré a can - tar. ————— La

I IV 4 3 b 2 F b 7 I y 2 I



3.

A'

sex - ta ma - yor co - noz - co bien y no la he de ol - vi - dar.

IV I VII<sup>3</sup> V I <sup>u</sup> I IV V I

## 70. Los elefantes

Pesante (♩ = 88)

Tradicional

A

Un e - le - fan - te se co - lum - pia - ba so - bre la - te - la de u - na a -

ra - ña; co - mo ve - í - a que re - sis - tí - a, fue a lla - mar a un ca - ma -

V V

A'

ra - da. Dos e - le - fan - tes se co - lum - pia - ban

so - bre la te - la de u - na a - ra - ña; co - mo vé - í - an

que re - sis - tí - a, fue - ron a lla - mar a un ca - ma - ra - da.



# 71. La pájara pinta

Andante (♩ = 80)

A

Tradicional

The musical score is written for voice and piano in G major and 8/8 time. It includes handwritten annotations such as dynamics (f, mf), phrasing slurs, and figured bass. The lyrics are in Spanish and describe a colorful bird.

**First System:**

Vocal: *f* *a* Es - ta - ba la pá - ja - ra pin - ta sen - ta - da en su ver - de li - món. Con el

Piano: *f* I V A' I IV V I

**Second System:**

Vocal: pi - co pi - ca - ba la ro - sa, con las a - las re - co - ge la flor.

Piano: I<sub>6</sub> I<sub>2</sub> I iii B ii V<sub>7</sub> I

**Third System:**

Vocal: *mf* Ay, ay, ay, ¿cuán - do ven - drá mi a - mor? me a - rro -

Piano: *mf* I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I vi ii I<sub>6</sub> vii I

*A''*

*allegro*

di-llo a los pies de mi a-man-te, me le-van-to cor-tés y cons-tan-te. Dame la

ma-no, da-me la o-tra, da-me un be-si-to jun-to a mi bo-ca. Da-

*Dom* → *lam*

ré la me-dia vuel-ta, da-re la vuel-ta en-te-ra, con

*I* *V* *I* *I*<sub>3</sub> *I* *V* *I* *sm 5ta*



*A<sup>###</sup>*

un pa - sí - to a - trás, ha - cien - do la re - ve - ren - cia; pe - ro

no, pe - ro no, pe - ro no, por - que me da ver - güen - za; pe - ro

sí, pe - ro sí, pe - ro sí, por - que te quie - ro a - tí.

*Handwritten Roman numeral progressions:*

System 1:  $III \quad IV \quad V \quad I$  *A<sup>###</sup>*  $V \quad I$

System 2:  $VI \quad IV \quad V \quad I$  *A<sup>###</sup>*  $VI \quad II \quad I$

System 3:  $I_3^6 \quad I \quad II_4^{6 \sin 5^{\text{tr}} I_4^6} \quad IV_4^{6 \sin 3^{\text{tr}} V_7} \quad I$

# 72. Paseo

Tranquillo (♩ = 64)

G. Agudelo

*A*

*p* *mf* *f*

*rit.*

*I* *II* *VII* *VII* *q* *I* *2* *III* *q* *bb* *IV* *I* *IV* *q* *bb* *V* *I*

*smf*

### 73. De aquel cerro verde

Poco rubato (♩ = 52)

Introducción

Perú

The musical score is written for voice and piano. It begins with an introduction in 3/4 time, marked 'Poco rubato' with a tempo of 52 beats per minute. The piano introduction features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a forte (f) dynamic marking. The vocal melody is written on a single staff. The main body of the score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The lyrics are written below the vocal line. Handwritten annotations include '8va' with a dashed line, 'A', 'I<sub>7</sub>(\*)' with a circled 'a', and 'a'', 'a'''. The lyrics are: 'De a - quel ce - rro ver - de ba - jan', 'De a - quel ce - rro ver - de ba - jan', 'las o - ve - jas; U - nas tras - qui', 'las ne - bli - nas de tus ne - gros'. The score ends with a double bar line.

\* Las notas en rombo significan armónicos, y se interpretan oprimiendo las teclas pero sin hacerlas sonar.



Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**System 1:**

- Vocal Line:**
  - Lyrics: la - das — y o - tras sin o - re - jas —
  - Lyrics: o - jos — a - guas cris - ta - li - nas —
  - Handwritten annotation:  $A'$  above the first measure,  $a'''$  above the second measure.
- Piano Accompaniment:**
  - Handwritten annotation:  $A''$  below the first measure.

**System 2:**

- Vocal Line:**
  - Handwritten annotation:  $1^a$  above the first measure,  $2^a$  above the second measure.
  - Handwritten annotation:  $Q'''$  above the second measure.
- Piano Accompaniment:**
  - Handwritten annotation:  $1^a$  above the first measure,  $2^a$  above the second measure.

Handwritten annotation at the bottom right:  $I_7$  6° añadido

# 74. Brinco alegre

Andante (♩ = 80)

G. Agudelo

Brin - co a - le - gre con las no - tas sal - tos pe - que -  
 In - ter - va - lo es la dis - tan - cia que hay en - tre dos  
 Las se - gun - das y ter - ce - ras vi - ven muy cer -

ñi - tos; mas si e - llas me lo pi - den, gran - des sal - tos doy.  
 no - tas; son los sal - tos que mi voz va dan - do en la can - ción,  
 qui - ta; pe - ro sép - ti - mas y oc - ta - vas muy le - jos es - tán.

*Handwritten annotations: A, a, b, A', I, I<sub>1</sub>, I<sub>2</sub>, IV<sub>3</sub>, V, I*

# 75. Arde Londres

Andante (♩ = 100)

Inglaterra

Ar - de Lon - dres, ar - de Lon - dres, se in - cen - dia, se in - cen - dia. So -

*Handwritten annotations: A, a, b, A, I, V, VI, V, I, V<sub>6</sub>, III, V<sub>3</sub>*

B

co - rro bom - be - ros, tra - ed las man - gue - ras.

$I_3$   $II_2$   $I_4$   $IV_3$   $I$   $V$   $I$

## 76. Los relojes

Canon

A

A'

① ②

③

$I$   $B$   $I$



# 77. Segundas mayores

Deciso (♩ = 76)

G. Agudelo

*mf*

Se - gun - das ma - yo - res hoy voy a es - tu - diar. Mi bue - na me -

*mf*

mo - ria me ha - rá re - cor - dar que un to - no hay que con - tar; con 6a un *agregada*

to - no na - da - más. Se - gun - das ma - tar, no más

*80*

*IV V q sim sñ V*

*11 7fb I 5b III*

*9 con 6a agregada*

*A B*

*1ª 2ª*

# 78. Estos huarachés

Andante (♩ = 72)

México

*f*

Es tos hua-ra-ches que trai-go yo mi ma-ma-ci-ta me los com-pró;

*f*

con el di-ne-ro que le so-bró u-na pa-le-ta me dis-pa-ró.

*I* *V* *I* *V* *I*

*I* *I*<sub>2</sub> *I*<sub>6</sub> *V* *I*



# 79. Yankee Doodle

Moderato (♩ = 104)

Estados Unidos

**A**

Yan - ki Du - dl vi - no al pue - blo ca - bal - gan - do un po - ní, cla -  
 Y - la plu - ma en su som - bre - ro tan fi - na lu - cí - a, que

la plu - ma en su som - bre - ro y le de - cían fi - no - tis  
 a yo tu - vie - ra fue - ra pa - ra mi Ma - rí - a.

**b**

Yan - ki Du - dl, muy ga - lán sé con las mu - cha - chas,

Handwritten annotations: *f*, *mf*, *mf*, *mf*

Chord symbols: I, V<sub>2</sub>, I, V<sub>7</sub>, I<sub>7</sub>, I<sub>2</sub>, I<sub>7b</sub>, IV<sub>6</sub>, IV, V<sub>7</sub>, I, IV, I

**B**

y con - ser - va bien el pa - so, si con e - llas bai - las.

# 80. A la víbora de la mar

Moderato (♩ = 104)

**A**

México

A la ví - bo - ra, ví - bo - ra de la mar, de la mar,

por a - quí pue - den pa - sar, los de a - de - lan - te co - rren mu - cho y los de a -



Handwritten musical score for a song. The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

**System 1:**

Vocal: *trás se que - da - rán, tras, tras. U - na me - xi -*

Piano: *u<sub>3</sub> V I B I<sub>3</sub> VII*

**System 2:**

Vocal: *ca - na que fru - ta ven - dí - a: ci - rue - la, cha - ba -*

Piano: *I I<sub>4</sub> I I<sub>3</sub> IV VII V<sub>3</sub> (p)*

**System 3:**

Vocal: *ca - no, me - lón y san - dí - a. Ver - be - na, ver -*

Piano: *VII I V<sub>4</sub> I (f)*

ve - na, jar - dín de ma - ta - te - na; ver - be - na, ver -

be - na jar - dín de ma - ta - te - na. Cam - pa - ni - ta

de o - ro dé - ja - me pa - sar

*cromatismos*

Handwritten annotations in blue and red ink include:

- Chord symbols:  $I_6^4$ ,  $I$ ,  $D$ ,  $V$ ,  $I$ ,  $VII$ ,  $I$ ,  $V_7$ ,  $I$ ,  $I_6^4$ ,  $V$ ,  $I$ ,  $IV$ ,  $V_6^{2\#}$ ,  $IV$ ,  $V_6$ ,  $II$ .
- Dynamic markings:  $p$ ,  $d$ .
- Performance instructions: *cromatismos*.



Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

**First System:**

- Vocal Line:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "con to - dos mis hi - jos, me - nos el de a - tras, tras." A dynamic marking *f* (forte) is present.
- Piano Accompaniment:** Features a treble and bass clef. The bass line includes a chromatic descent, labeled "Bordado cromático".
- Handwritten Annotations:** Below the piano part, there are Roman numerals:  $V_6$ , CODA,  $V_7$ ,  $I_3$ ,  $IV$ ,  $I_4$ ,  $V$ ,  $I$ , and  $I_3$ .

**Second System:**

- Vocal Line:** Continues with the lyrics "tras, tras, tras, tras, tras, tras, tras." It ends with a fermata.
- Piano Accompaniment:** Continues with the same accompaniment style, ending with a fermata.
- Handwritten Annotations:** Below the piano part, there are Roman numerals:  $IV$ ,  $IV_4^6$ ,  $I_3^6$ ,  $5^\sharp$ ,  $IV$ ,  $I_3^6$ ,  $5^\sharp$ ,  $IV$ ,  $67$ , and  $I$ .



# 81. Lanzamiento

Presto (♩ = 134) -

A

G. Agudelo

1 triángulo

cascabeles

pandero

maracas

claves

plato suspendido

timbal

bombo

A'

**0**

*a'* *b* *B*

M.D. M.D. L.v.

*A''*

*a* *a'*

Handwritten musical score on a page with a red horizontal line across the top. The score is divided into two systems, each with five staves and a grand staff (treble and bass clef).

**System 1:**

- Staff 1: Handwritten *Q''* above the staff.
- Staff 2: Handwritten *tr* above the staff.
- Grand staff: Contains a complex melodic line with many accidentals (sharps and naturals) and slurs.

**System 2:**

- Staff 1: Handwritten *c* above the staff.
- Staff 2: Handwritten *tr* above the staff.
- Staff 3: Handwritten *tr* above the staff, followed by *poco* below the staff.
- Staff 4: Handwritten *tr* above the staff.
- Grand staff: Contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The right hand has a wavy line above it.



**D**

e - - - - -  
 e - - - - -  
 e - - - - -  
 e - - - - -  
 e - - - - -

*a poco* *cresc.*

tr

**F** *crescendo*

e - - - - -  
 e - - - - -  
 e - - - - -  
 e - - - - -  
 e - - - - -

*cresc.*

tr

Handwritten musical score for piano, featuring six staves. The top five staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The score includes clusters of notes, some marked with 'tr' (trills) and 'fff' (fortissimo). The bottom staff has a blue line tracing a path through the notes, and a red line with an asterisk marking a specific point. The score is handwritten and appears to be a study or practice piece.

Tocar clusters amplios con la palma de la mano en el registro más grave y en el más agudo del piano.

uso de clusters

## 82. Elisa de Mambrú

Moderato (♩ = 116)

España

*A*

1. *A A* - to - cha *va u* - na ni - ña, ca - ra -  
 2. Que her - mo - so *pe* - lo lle - va, ca - ra

*mf*

*I V<sub>3</sub> I V<sub>4</sub> I<sub>3</sub> V<sub>2</sub>*

bí. *A A* - to - cha *va u* - na ni - ña, ca - ra -  
 bí. Que her - mo - so *pe* - lo lle - va, ca - ra

*I<sub>3</sub> I V<sub>3</sub> I V<sub>4</sub> I<sub>3</sub> V<sub>2</sub> A'*

bí, hi - ja de un ca - pi - tán, ca - ra - bí u -  
 bí ¿Quién se lo pei - na - rá?

*I<sub>3</sub> IV I<sub>3</sub> IV*

97



**I**

rí, u - rí, u - rá: E - li - sa, E -

li - sa E - li - sa de Mam - brú.

Continuación del texto:

3. Se lo peina su tía, carabí,  
se lo peina su tía, carabí,  
con mucha suavidad, carabí urí, urí, urá.  
Elisa, Elisa, Elisa de Mambrú.
4. Con peinecito de oro, carabí,  
con peinecito de oro, carabí.  
y horquilla de cristal, carabí urí, urí, urá.  
Elisa, Elisa, Elisa de Mambrú.



A

G. Agudelo

Handwritten musical score for the song "El Condor Pasa" by Yma Sumac. The score is written on ten staves, alternating between vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish: "De la cordillera bajan los pe- ri- cosos bu- llan- gues- ros y la no- che pa- san jun- tos en los al- tos co- te- ros. Par- ti-". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (3/4, 6/8), key signatures (one sharp), and dynamic markings like "mf" and "f". There are also handwritten annotations like "Appy co" and "V" with arrows indicating phrasing or articulation.

**A'**

rán por la ma - ña - na, lue go que a - ma - nez - ca el dí - a; pe - ro

de - ja - rán el e - co de su a - le - gre al - ga - ra - bí - a.

IV I IV

IV I V I

# 84. Arde Londres

Canon

**A**

**B**

1 2 3 4

I V I I

I I I I



### 85. Dulce canta el burro

Andante ( $\text{♩} = 80$ )

A Estados Unidos

*mf*

Dul-ce can-ta el bu - rro al a - ma-ne- cer; si no lo a - li men - to,

*mf*

es-to es-cu - cha - ré: Ji - jau, Ji - jau. Ji - jau, Ji - jau, Ji - jau.

*f*

I V<sub>7</sub> I<sub>b</sub> I<sub>b</sub> I<sub>b</sub> B

V<sub>6</sub> I<sub>b</sub> V<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I<sub>b</sub> I I<sub>2#</sub> I<sub>2#</sub> I

# 86. La segunda menor

Con animo (♩ = 56)

G. Agudelo

*mf* *Doctado romántico* *2<sup>a</sup> m.* *A*

La se - gun - da me - nor, la se - gun - da ma - yor, se com -

*mf* *(b)*

bi - nan las dos pa - ra ha - cer mi can - ción. Pres - ta

*p* *a'*

*V<sub>4</sub>* *V<sub>7</sub>* *V<sub>4</sub>* *I*

*V<sub>7</sub>* *I* *A'* *V* *I*

mu - cha a - ten - ción y sa - brás la lec - ción: se - mi -

*V<sub>2</sub>* *V<sub>7</sub>* *V<sub>2</sub>* *V* *I* *I<sub>4</sub>*

to - no es me - nor, to - no en - te - ro es ma - yor.

p. V7



### 87. Danza

**Allegro** (♩ = 116)

Anónimo s. XVII

Handwritten musical score for the song "Vamo a bailar". The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish. The score includes handwritten guitar chords and a key signature change from F# to C major.

**System 1:**

Vocal line: *mi* Va - mos a - mi - go a - bai - lar. Tú las ma - ni - tas me da - rás  
 Va - mos a - mi - go a - bai - lar jun - to, con to - dos los de - más.

Piano line: I V I<sup>6</sup><sub>B</sub> I<sup>6</sup><sub>3</sub> I V

**System 2:**

Vocal line: y val - sea - re - mos un, dos y tres, lle - van - do el com - pás.

Piano line: V II<sup>4</sup><sub>3</sub> C V I II<sup>4</sup><sub>3</sub> V

**System 3:**

Vocal line: Luc - go u - na vuel - ta tu da - rás y yo en tor - no a tí gi - ra - ré:

Piano line: I II III<sup>4</sup><sub>3</sub> VI III<sup>4</sup><sub>3</sub>

Handwritten notes: *11c#ff ReM Doh*, *Sol Mayor*, *En. Mayor Doh - la menor relativa*

Handwritten musical score for a song. The score is written on four staves, with the first two staves for the vocal line and the last two for the piano accompaniment. The lyrics are in Spanish.

**Staff 1 (Vocal):** *f* u - no dos y tres, *p* ya es - toy o - tra vez en mi lu - gar. *D.C. al §*

**Staff 2 (Piano):** *f* *p*

**Staff 3 (Vocal):** *f* U - no dos y tres, *p* qué bo - ni - to es *mf* sa - ber dan - zar. *poco riten*

**Staff 4 (Piano):** *f* *p* *mf*

**Handwritten Annotations:**

- VL* (Vocal Line) above the first staff.
- D'* above the third staff.
- Roman numerals: *III*, *IV*, *V*, *I* above the third staff; *VI*, *V*, *I* below the fourth staff.
- A circled *p* below the third staff.
- A circled *Y7* below the fourth staff.



# 88. La mar estaba serena

Moderato (♩ = 66)

A

España

The musical score is written for voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melisma 'La' followed by the lyrics. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the vocal and piano parts. There are handwritten annotations in blue ink, including 'mf' (mezzo-forte) in circles and 'A' and 'A'' above the staves. The lyrics are in Spanish and describe a serene sea scene.

**Vocal Line:**

La mar es - ta - ba se - re - na; se - re - na es - ta - ba la  
 mar as - ta - ba sa - ra - na; (\*)  
 mer es - te - be se - re - ne;  
 mir is - ti - bi si - ri - ni;  
 mor os - to - bo so - ro - no;  
 mur us - tu - bu su - ru - nu;

**Piano Line:**

mar. La mar es - ta - ba se - re - na; se - re - na es - ta - ba la

\* Continuar cantando el texto sustituyendo cada vocal del mismo como se sugiere.

# 90. Juan Pirulero

Moderato (♩ = 104)

México

**A**

Es - te es el jue - go de Juan Pi - ru - le - ro en que ca - da

quien a - tien - de a su jue - go. Quien no lo a - tien - da pa -

ga - rá u - na pren - da, pe - ro tam - bién se sa - le del jue - go.

**A'**

## 91. Es la música un juego

Alegremente (♩ = 60)

G. Agudelo

Es la mú - si - ca un jue - go de so -

I V<sub>7</sub>



ni - do y si - len - cio. Es la mú - si - ca un

jue - go que me gus - ta ju - gar.

Me di - vier - to si can - to, la

la - ra la la la; me di - vier - to si ca - llo,

II a' II q

I A' V I q II q

IV V V7 I

V I A'' I 2 IV 3

IV 6 3b I 6 4

Handwritten musical score for voice and piano, featuring lyrics in Spanish. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "ni - do y si - len - cio. Es la mú - si - ca un jue - go que me gus - ta ju - gar. Me di - vier - to si can - to, la la - ra la la la; me di - vier - to si ca - llo,"

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *pp*). Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including Roman numerals (I, A, V, I<sub>9</sub>, IV, V, V<sub>7</sub>, I, V, I<sub>2</sub>, IV<sub>6</sub>, IV<sub>5</sub><sup>6</sup><sub>3b</sub>, I<sub>4</sub><sup>6</sup>) and other symbols (e.g., "a", "a'", "a'").



A'''

me di-vier-to al to-car, al sol-fear y al bai-lar.

llg I 6 I

## 92. ¡Qué bonito cae la noche!

Tranquillo (♩ = 52)

A

Tradicional

Qué bo-ni to cae la no-che, cae la no-che;  
Oh, how love-ly is the eve-ning, is the eve-ning;

cuan-do sue-nan las cam-pa-nas, las cam-pa-nas  
when the bells are sweet-ly ring-ing, sweet-ly ring-ing

p A' I IV I

mf A' I IV I

B

ding, dong, ding, dong, ding, dong.

I IV<sub>7</sub> I

### 93. Dulce canta el burro

Canon

A A'

I B

### 94. Las estaciones

Andante (♩ = 98) al cantar

A

A'

G. Agudelo

(♩ = 60) al tocar

1. Es pri-ma-ve-ra y en el cam-po hay pá-ja-ros, flo-res y fe-li-ci-dad.  
 2. En el ve-ra-no el cam-po ver-de es-tá por-que la llu-via rie-ga sin ce-sar.

3. En el o-to-ño las ho-ji-tas caen; cu-bren de o-ro el cam-po y la ciu-dad.  
 4. En el in-vier-no mu-cho frí-o ha-rá y en las mon-ta-ñas lin-do es ver-ne-var.

Teclados

V<sub>7</sub> I V<sub>6</sub> I V I V<sub>6</sub> I

117



## 95. Las séptimas

Andante (♩ = 98)

G. Agudelo

*mf* *a* *a'* *a''*

La sép - ti - ma, la sép - ti - ma, se - gun - da al re - vés si

*mf*

I con 4<sup>ta</sup> *a'''* *a''''* II 2 3<sup>b</sup>

es me - nor o es ma - yor, lo de - bo de sa - ber.

V 5<sup>b</sup> I II 3<sup>b</sup> V I

## 96. El chivo de Memo

Allegro (♩ = 176)

Estados Unidos

*mf* *a* *a'*

1. Hu - bo un se - ñor que a un chi - vo a - mó

2. Ya - quel se - ñor se en - fu - re - ció

*mf*

I 4 IV

A

Handwritten musical score for the first system. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "y el chi - vo fue... quien se co - mió... y al chi - vo a - to... en la es - ta - ción." The system is marked with a red line and a handwritten "A" above it. The piano part includes a handwritten "V<sub>2</sub>" below the staff.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics: "el ca - mi - són... ro - jo car - mín... Y hoy cuan - do ya... se a - cer - ca el tren." The system is marked with a red line and a handwritten "A'" above it. The piano part includes a handwritten "V<sub>2</sub>" below the staff.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line continues with the lyrics: "de a - quel se - ñor... su - buen pa - trón... es ban - de - rín... su ca - mi - són." The system is marked with a red line and a handwritten "A'" above it. The piano part includes a handwritten "V<sub>2</sub>" below the staff.



# 97. Marinero se fue a la mar

Andante (♩ = 92)

México

*mf* *a* *A*

Ma - ri - ne - ro se fue a - la mar y mar y mar, pa - ra ver que po - dí - a

*mf*

I VI V I A' VI V

ver y ver y ver: y lo ú - ni - co que pu - do ver y ver y ver fue el

*mp* *mp*

I VI V I VI 3<sup>a</sup>

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>

fon - do de la mar y mar y mar. Ma - ri mar y mar y mar.

*mp* *mp*

I V<sub>7</sub> I I

98. Waltz  
Op. 12, No. 2

Allegro moderato

E. Grieg

*Introducción*

Triángulo  
Crócalos  
Cascabeles  
Pandero  
Timbal  
Bombo

*p* *a*

*i* *A* *V<sub>7</sub>* *i*

*i* *V<sub>7</sub>* *i*

**B**

*a*

*p*

*ritardando*

*f*

*p*

*a tempo*

*p*

III V I VII I IV<sub>3</sub> IV<sub>3</sub> VII F# VI III 7

IV I<sub>3</sub> VI IV II<sub>3</sub> V<sub>3</sub> D V II V II



8

## Introducción

*a tempo*

*pp*

*a tempo*

*pp*

*a*

*I A V I*

*a*

*V<sub>7</sub> I*

The musical score is written for a piano and features two systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) and two single staves above it. The first system begins with a tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'pp' (pianissimo) circled in blue. The piano part starts with a series of chords in the bass clef, while the upper staves contain rhythmic patterns. The second system continues the composition, with a final dynamic marking 'pp' also circled in blue. Handwritten Roman numerals 'I', 'A', 'V', and 'I' are placed below the first system's piano part, and 'V<sub>7</sub>' and 'I' are placed below the second system's piano part. A red line is drawn across the top of the first system, and a double bar line is present at the end of the second system.

**C**

*rit.* *a tempo*

*p*

*rit.* *a tempo*

*p*

*ritardando*

*f*

*ritardando*

*f*

*V* *c'* *V* *ll*

*V* *ll* *V*



C

*rit.* *a tempo*

*p* *p*

*rit.* *a tempo*

*p*

*ritardando* *f* *f*

*ritardando* *f*

V c' V ll

V ll V

407

8

Handwritten musical score for a piano piece, page 8. The score is divided into two systems. The first system is marked *a'* and the second *a'''* (triple sharp). The piano part is in D major (two sharps) and 4/4 time. The first system features a melody in the right hand with slurs and a *p dolce* marking, and a simple accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with *ppp* (pianissimo) markings in blue circles. A red dot is visible at the end of the second system.

# 99. Vals

Allegro (♩ = 160)

G. Agudelo

*a.*

*mf* *crescendo*

*Red.* *L7*

*sostenuto* *a tempo* *f*

*dim.* *rit.* *pp*

*I7* *RebM* *V7* *VII7* *V* *L*

*A* *A'*



A'

vó. Ya se va el pa - ja - ri - to a le - ja - na re -

gión; y a ma - mi - ta le lle - va to - do mi co - ra - zón.

*f*

I V V7 I

# 100. Nocturno

Tranquillo (♩ = 132)

G. Agudelo

**A**

*mf*

*Red.* *VII<sup>6</sup> F#* *L* *VL F#*

**A'**

*f*

*Red.* *VI<sup>4</sup> F#* *III* *4# asc.*

**A''**

*mf* *mp*

*V<sup>7</sup> 3#* *VII<sup>6</sup> 7#* *L* *V<sup>9</sup>*

**B**

*poco rit.* *coda*

*p*



# 101. Pajarito del cielo

Allegro (♩ = 160)

A

Alemania

Pa - ja - ri - to del cie - lo de su ni - do vo -

ló, y en su pi - co u - na car - ta a ma - mi - ta lle -

I V

# 102. ¡Oh, mariposa!

Con fluidez (♩ = 74)

G. Agudelo

Introducción

*mf*

*a* *b* *c*

Vue - la ¡Oh, ma - ri - po - sa, que des - de el  
 Vue - la be - lla mo - nar - ca que en u - nos

Ca - na - dá, has - ta mis bos - ques ven -  
 dí - as más en tu san - tua - rio es ta -



*A'*

drás. Can - tan  
-rás. Y aún - que

y se per - fu - man los o - ya - me - les que  
pron - to te a - le - jes to - dos sa - be - mos que en

pron - to te van a al - ber - - - gar.  
un a - ño más vol - ve - - - rás.

*p* *mf* *p* *mf* *p*

Coda .

### 103. Los marineritos II

Allegro (♩ = 136)

Colombia

A

So - mos los ma - ri - ne - ri - tos que ve - ni - mos de Ma - drid,

y aun - que so - mos chi - qui - ti - tos, ca - da u - no es a - da - lid.



## 104. Cielos y tierra

Allegro (♩ = 164)

Traditional

Allegro (♩ = 164) Tradicional

**System 1:**

Vocal: *f* *a* Cie - los y tie - rra su - cum - bi - rán;

Piano: *f*

**System 2:**

Vocal: *p* *a* pe - ro la mú - si - ca, pe - ro la mú - si - ca,

Piano: *p* *mf*

**System 3:**

Vocal: *f* *a* pe - ro la mú - si - ca per - du - ra - rá.

Piano: *f*

# 105. Las pequeñas marionetas

Allegro (♩ = 132)

A

Francia

*mf* *a*

Bai - la - rán a - sí las pe - que - ñas ma - rio -  
Do ma - yor, gi - ren, gi - ren, ma - rio -

*mf*

ne - tas: sal - ta - rán a - quí y gi - ran - do pa - sa -  
ne - tas: mien - tras vuel - tas dan, yo me pon - go a mo - du -

DoM T V7

1a 2a

rán Es - te es lar. Ya voy mo - du - lan - do y aho - ra

1a 2a

I I V7 I ReM



9

*A'*

pa - so a Re ma - yor. Es - te es Re ma - yor, gi - ren,

gi - ren, ma - rio - ne - tas: mien - tras vuel - tas dan, yo me

*B'*

pon - go a mo - du - lar. Ya voy mo - du - lan - do y aho - ra

pa - so a Mi ma - yor. Es - te es Mi ma - yor, gi - ren,

*V<sub>7</sub>* *I* *V<sub>7</sub>* *M<sub>1</sub>* *M<sub>2</sub>* *I*

Handwritten musical score with lyrics and musical notation. The score is divided into systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from three sharps (F#) to three flats (Bb) in the middle section.

**System 1 (Key: F#):**

Vocal: gi - ren, ma - rio - ne - tas: mien - tras vuel - tas dan, yo me

Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

**System 2 (Key: F#):**

Vocal: pon - go a mo - du - lar. Ya voy mo - du - lan - do y aho - ra

Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

**System 3 (Key: Bb):**

Vocal: pa - so a Sol be - mol. Es - te es Sol be - mol, gi - ren,

Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

**System 4 (Key: Bb):**

Vocal: gi - ren, ma - rio - ne - tas: mien - tras vuel - tas dan, yo me

Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten annotations include "A'", "B'", "A''", and "a" above the vocal lines, and "V7" and "I" below the piano lines.



pon - go a mo - du - lar. Pa - ra no a - le - jar - me

voy a re - gre - sar; siem - pre mo - du - lan - do ya me en - cuen - tro en Do ma -

yor. Es - te es Do ma - yor, ya no gi - ren, ma - rio -

ne tas. Va - yan - se a guar - dar, por - que el bai - le se a - ca - bó.

*Handwritten annotations:* B<sup>'''</sup>, V<sub>7</sub>, B<sup>'''</sup>, I Fa M, B<sup>'''</sup>, I Mib M, I Reb M, V<sub>7</sub>, A<sup>''''</sup>, I Do Mayor, V<sub>7</sub>, I



pon - go a mo - du - lar. Pa - ra no a - le - jar - me

voy a re - gre - sar; siem - pre mo - du - lan - do ya me en - cuen - tro en Do ma -

yor. Es - te es Do ma - yor, ya no gi - ren, ma - rio -

ne tas. Va - yan - se a guar - dar, por - que el bai - le se a - ca - bó.

*Handwritten annotations:* B<sup>'''</sup>, V<sub>7</sub>, I, B<sup>'''</sup>, I Fa M, B<sup>'''</sup>, I Mib M, V, I Reb M, V<sub>7</sub>, A<sup>''''</sup>, I Do Mayor, V<sub>7</sub>, I

# 106. Dos guitarras

Andante (♩ = 104)

Tradición gitano-rusa

Handwritten musical score for two guitars, featuring five systems of staves with treble and bass clefs. The score includes dynamic markings (*p*, *f*, *ff*), tempo markings (Andante, Poco più lento), and structural labels (A, A', B, Fine). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

System 1: *p* (piano), *A* (first ending), *Andante* (♩ = 104)

System 2: *A'* (second ending), *f* (forte)

System 3: *ff* (fortissimo), *Fine*

System 4: *B* (third ending), *Poco più lento* (♩ = 88)



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various performance markings and tempo changes.

**System 1:** *poco a poco* (written above the staff). Dynamic marking: *mf* (circled in blue). A red line is drawn above the staff.

**System 2:** *accelerando* (written above the staff). Dynamic marking: *f* (circled in blue). A red line is drawn above the staff.

**System 3:** Tempo marking:  $(\text{♩} = 126)$ . A red line is drawn above the staff.

**System 4:** Tempo marking:  $(\text{♩} = 88)$ . Performance markings: *molto sostenuto* and *recuperando* (written above the staff). Dynamic markings: *p sub.* (circled in blue) and *f* (circled in blue). A red line is drawn above the staff.

**System 5:** Tempo marking:  $(\text{♩} = 126)$ . Performance marking: *D.C. al Fine* (written above the staff). Dynamic marking: *ff* (circled in blue). A red line is drawn above the staff.

Handwritten annotations below the staves include:  $\nabla_{73\#}$ ,  $\nabla_9$ ,  $u_{7Fb}^2$ ,  $\nabla_7$ , and  $\nabla_7$ .



# 109. Atardece

Moderato (♩ = 108)

G. Agudelo

Handwritten musical score for "109. Atardece" in 4/4 time, Moderato (♩ = 108). The score is written for piano and includes dynamic markings (mf, f, p) and chord symbols (I, V, IV, III, II, A', V7, VII, V7#(b7)). The score is divided into three systems, each with a first and second ending bracketed. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system continues the melody and harmony. The third system concludes the piece with a final chord and a key signature change to one sharp (F#).

# 110. Subibaja

Allegro (♩ = 142)

G. Agudelo

Handwritten musical score for "110. Subibaja" in 4/4 time, Allegro (♩ = 142). The score is written for piano and includes dynamic markings (mf, f). The score is divided into two systems, each with a first and second ending bracketed. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system continues the melody and harmony. The score concludes with a final chord and a key signature change to one sharp (F#). Handwritten notes below the score include:  $V7\flat$ ,  $V7\flat$ ,  $I$ ,  $VI$ ,  $IV$ ,  $f\#$ ,  $I$ ,  $6^{\circ}$  agueda.

# 111. Cielos y tierra

Canon



8. 2. 1. 2 *Suite Aventuras. Un pequeño diario  
desde el Paraíso*

## Entrada

*Impetuoso* ♩ = 144

1 II, IV

Cor.

Tbni.

Tbn. Tb.

S.D.

G.C.

F, Bb, C, E, F

Timp.

I

Vc.

II

Cb.

*p* *mf* *a 2* *mf* *poco cresc.* *mf* *snare on* *p* *poco cresc.* *mf* *f* *ff* *p sub.* *poco cresc.* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *poco cresc.* *mf*



Suite Aventuras - Entrada

*raffrenando molto*

Picc. *mf* *ff*

Cor. I, III *f cresc.* *p sub.* *f*

Cor. II, IV *f cresc.* *p sub.* *f*

Tbni. *f cresc.* *p sub.* *f*

Tbn. Tb. *f cresc.* *p sub.* *f*

S.D. *p sub.* *f*

Ptto *pp* *f*

Ptti a 2 *secco* *p*

G.C. *p sub.*

Timp. *pp sub.* *f*

*raffrenando molto*

Vni. I Divisi a 2 *f* *più f* *fff*

Vni. II Divisi a 2 *f* *più f* *fff*

Vle. *mf* *fff*

Ve. I *mf* *fff*

Ve. II *mf* *fff*

Cb. *f* *fff*

*Larm. 6/5 u A7 AB E♭ V attacca*

### *I - Vals*

*Graciela Agudelo*

[illegible]



Suite Aventuras - Vals

9 A tempo *molto ritenuto*

Picc. *f* *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

9 I, III A tempo *molto ritenuto*

Cor. II, IV *p*

Tr. I, II III *mf* *p*

Tbni. a 2 *f* *p*

Tb. *mf* *p*

9 A tempo

Togl. *mf*

Ptto. *mf* *ritenuto*

G.C. *mf* *p*

9 A tempo *molto ritenuto*

Pno. *f* *p*

9 A tempo *molto ritenuto*

I, II Vni. *f* *p*

III *f* *p*

Vle. *f* *p*

Vc. *piu f* *p*

Cb. *piu f* *p*

V I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> VII F<sub>7</sub> b<sup>b</sup> Cb<sup>b</sup>

# II - Desde la Torre del Campanario

Graciela Agudelo

*Lento e pesante*  $\text{♩} = 48-54$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Corno  
I, III  
II, IV

Tr.

Tbn.

Tbn. Tb.

Pno

S.D.

G.C.

Timp.  
E, A, C, D

Arpa

Piano

Vni.  
I

Vni.  
II

Vle.

Vc.  
Div.  
alla corda

Cb.  
Div.  
alla corda

1D VII dc I VI V3- u I V3-



Suite Aventuras - Desde la torre del campanario

Handwritten musical score for "Suite Aventuras - Desde la torre del campanario". The score is written for a large orchestra and includes various instruments and vocal parts. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into systems, with measures 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Handwritten notes at the bottom of the page:

- I VII dis. I VII 7 II 3 3+ Y-3 II superposición V 3- I 7

## III - En el Teatro de Marionetas

Graciela Agudelo

Risoluto, avec humour  $\text{♩} = 82$ 

*poco più lento tempo rubato*

*A tempo, ma coquet et avec grâce*

*poco più lento tempo rubato*

*poco riten. A tempo*

*sord. straigh*

*Solo ancora con sord.*

*1 tbn. solo*

*tempo rubato*

*sol i*

*la b*

*poco riten. A tempo*

*poco più lento tempo rubato*

*poco riten. A tempo*

*2 soli*

*poco più lento tempo rubato*

*poco riten. A tempo*

*Tutti*

*arco alla punta*

*V-3 V3+ IV3+ V1b Ab7 VII*



En el futuro se han de considerar

Feb

## IV - Nocturno

Graciela Agudelo

*Con tenerezza* ♩ = 116

*poco rit.* *A tempo*

Fl. *a 2* *p* *mf*

Ob. *a 2* *p* *mf*

Cl. *I* *II, III* *p* *f* *mf*

Fg. *p* *f* *mf*

Cor. *poco rit.* *A tempo* *I* *II, IV* *mp* *sordi-harmon*

Tr. *leggero* *cup mute adjustable* *a 3* *p* *plunger mute* *f*

Tbni. *a 3* *p* *plunger mute* *f*

Clv. *poco rit.* *A tempo* *p* *apagar* *senza sord.*

G.C. *E, A, C, G* *coperti* *pp*

Timp. *pp*

Arpa *delta* *Fa#* *Fa#* *Fa#* *loco* *Solt*

Piano *A tempo* *f*

Vni. *I* *II* *sempre pp* *mf*

Vni. *III* *sempre pp* *mf*

Vle. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Cb. *p* *f*

*I* *II* *III* *IV* *V* *VI*



11 *poco ritardando*

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. I *mf* *pp*

Cl. II, III *ppp*

Fg. *mf* *pp*

Cor. *poco ritardando*

Tr. *f* *mf* *p*

Tbn. *f* *mf* *p*

Clv. *poco ritardando* *ppp*

Glock. *mf* *pp*

Timp. *ppp*

Arpa *11* *Sol #* *poco ritardando* *p* *pp*

Pno. *11* *poco ritardando* *p* *pp*

Vni. I *poco ritardando* *ppp* *sul tasto*

Vni. II *ppp* *sul tasto*

Vni. III *ppp* *sul tasto*

Vle. *f* *p* *ppp* *sul tasto*

Vc. *f* *p* *ppp* *sul tasto*

Cb. *p* *ppp* *sul tasto*

*11b* *V* *L*

# V - En el Circo

Graciela Agudelo

*Giocoso* ♩ = 178

Picc.

Fl. a 2

Ob. a 3

Cl. a 2

Fg. a 3

Cor. I, III

Cor. II, IV

Tbni. a 2

Bps

Bbs+



Suite Aventuras - En el circo

The musical score is for a piece titled "Suite Aventuras - En el circo". It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The string section includes Cor Anglais (Cor.), Trombone I (Thn. I), Trombone II (Thn. II), Trumpet I (Pto.), Trumpet II (G.C.), and Piano (Pno.). The percussion section includes I, II, III, and IV. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion plays a steady beat. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *sf*, *col arco*, *legno*), articulation (e.g., *Div. a 2*), and performance instructions (e.g., *col arco*, *legno*). The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The score is a page from a larger manuscript, as indicated by the page number 438 at the bottom.

Handwritten note at the bottom: *Ab superposición armónica*

439



*Suite Aventuras - En el circo*

25

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. basso

Fg.

Cfg.

25. I, III

Cor.

II, IV

Tr.

Tbn.

Tbn.

25

GC.

Glock.

Xil.

Eh, G, Bb, F, A

Temp.

25

Pno.

25

I.

Vai. II

III

Vle.

Ve.

Cb.

*f*

*pp*

*f*

*f*

*ff*

*sempre legato*

*sempre*

*m.d.*

*m.s.*

*Ped. ad lib.*

Este pasaje deberá ser tocado lo más rápido posible y sin interrupciones.

Suite Aventuras - En el circo

8va sempre

Pno.

(colla batuta)  
Tempo giusto ♩ = 178

*f* *pp*

Picc.

Frust.

G.C.

Presto possibile

Arpa

ripetere

ripetere

Pno.

ripetere 5 volte

ripetere

sino al

Tempo giusto

*pp*

Cb.

*E♭ 7dm 3<sup>a</sup>*  
*Acordi*  
*Neutro*



33

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. B.

Cl. basso

Fg.

Cb.

Fr. m.

Tr.

Glock.

Xyl.

Tim.

Arpa

Pno.

Vcl. I

Vcl. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Handwritten annotations: a 2, a 3, f, mp, p, etc.

443



Suite Aventuras - Una pequeña historia

17

Picc. *mp* *poco riten.* *A tempo*

Fl. *a 2* *p sub.* *a 2*

Ob. *a 2* *mf* *p sub.* *a 2*

Cl. Bass *mf* *p sub.* *a 2*

Fg. *mp* *a 2*

Cor. I, III *meno f* *poco riten.* *A tempo*

Cor. II, IV *meno f*

Tbni. *p*

Tbn. Tbn. *pp*

Timp. *pp* *p* *poco riten.* *A tempo*

Vni. I, II *mp* *poco riten.* *A tempo*

Vni. III *mp*

Vle. *mp*

Vc. *arco* *mf* *p*

Cb. *arco* *mf* *p*

Suite Aventuras - Una pequeña historia

This musical score page contains measures 25 through 30 of the piece "Suite Aventuras - Una pequeña historia". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Picc.** (Piccolo): Measures 25-30, starting with a *mf* dynamic and a *f* dynamic.
- Fl.** (Flute): Measures 25-30, starting with a *mf* dynamic and a *f* dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Measures 25-30, marked *Solo* and *mf*, with a *f* dynamic in measure 29.
- Fg.** (Fagotto): Measures 25-30, marked *mf*, with a *f* dynamic in measure 29.
- Cor.** (Coro): Measures 25-30, marked *f*, with a *II solo* instruction in measure 28.
- Tbni.** (Tromboni): Measures 25-30, marked *f*, with a *Solo* instruction in measure 28 and a *sord. cup* instruction in measure 29.
- Tbn. Tb.** (Tromboni and Tubas): Measures 25-30, marked *f*, with a *Tbn. solo* instruction in measure 30.
- Clav.** (Clavichord): Measures 25-30, marked *mf*.
- Timp.** (Timpani): Measures 25-30, marked *mf*.
- Vle.** (Violino): Measures 25-30, marked *sempre arco* and *f*.
- Ve.** (Viola): Measures 25-30, marked *mf* and *f*.
- Cb.** (Cello): Measures 25-30, marked *mf* and *f*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in blue ink, including circles around certain notes and the word "Solo" written in blue.



Suite Aventuras - Una pequeña historia

33 *poco ritenuto*

Picc. *ff*

Fl. *a 2* *ff*

Ob. *f* *a 3* *ff*

Cl. *a 2* *mf* *a 3* *ff*

Fg. *mf* *ff*

Cor. I, III *mf* *poco ritenuto*

Cor. II, IV *mf* *(a 2)* *ff*

Tr. I, II *mf* *f* *mf* *ff*

Tbni. *a 2 senza sord.* *mf*

Tbn. Tb. *mf*

Timp. 33 *mf* *f* *poco ritenuto*

Vni. I *ff*

Vni. II *ff*

Vle. *ff*

Vc. *mf* *mf* *f* *ff*

Cb. *ff*

Div. *ff*

Div. *ff*

Suite Aventuras - Una pequeña historia

41 A tempo

Picc. *f* *mf* *p* *ff*

Fl. *f* *mf* *p* *ff*

Ob. *f* *mf* *p* *ff*

Cl. *f* *mf* *p* *ff*

Fg. *f* *mf* *p* *ff*

Cor. I, III *f* *mf* *p* *ff*

Cor. II, IV *f* *mf* *p* *ff*

Tr. *f* *mf* *p* *ff*

Tbn. *f* *mf* *p* *ff*

Tbn. *f* *mf* *p* *ff*

Ptn. a 2 *f* *mf* *p* *ff*

Glock. *pp* *f* *mf* *p* *ff*

Xil. *f* *mf* *p* *ff*

Timp. *f* *mf* *p* *ff*

Pno. *f* *mf* *p* *ff*

Vni. *f* *mf* *p* *ff*

III *f* *mf* *p* *ff*

Vle. *f* *mf* *p* *ff*

Ve. *f* *mf* *p* *ff*

Cb. *f* *mf* *p* *ff*

apagar

41 A tempo

41 A tempo



## VII - Surcando el Río

Graciela Agudelo

*Inquieto* ♩ = 88 *accelerando poco a poco*

Fl. Solo *p* *mf*

Ob. Solo *f* *p* *mf*

Cl. Solo *p* *mf*

Cor. I, III *mf* *f* *p* *mf*

Cor. II, IV *mf* *f* *p* *mf*

Tr. *p* *mf*

Tbn. *f* *p* *mf*

Tbn. Tb. *mf*

Solo *f* *p*

Vni. *mf* *f* *p* *mf*

Vi. I, II *mf* *f* *p* *mf*

Vle. *mf* *f* *p* *mf*

Vc. *mf* *f* *p* *mf*

Cb. *mf* *f* *p* *mf*

*Esaltato* (♩ = 88) *accelerando*

Fl. *f* *a3*

Ob. *f* *a3*

Cl. *f* *a3*

Fg. *f* *a3*

Cor. I, III *f*

Cor. II, IV *f*

Tbn. *f*

Tbn. Tb. *f*

Pto. *mf* *f*

G.C. *mf* *f*

Suite Aventuras - Surcando el río

(♩ = 200 circa) *raffrenando molto al* **Tranquillo** *Tempo I* (♩ = 100 (tempo giusto))

Picc. *f*

Fl. *meno f*

Ob. *a 2* *meno f* *a 3*

Cl. *f*

Fg. *mf*

Cor. I, III *mf sub.*

Cor. II, IV *mf sub.*

Tr. *f* *a 2* *meno f*

Tbni. *mf sub.*

Tbn. solo *mf sub.*

Tba. *mf sub.*

Pno. *mf* *L.v.*

G.C. *mf sub.* *L.v.*

Xil. *mf* *mf sub.*

Timp. *mf*

I, II *meno f*

Vni. *meno f*

III *meno f*

Vle. *f* *meno f*

Vc. *meno f*

Cb. *f* *meno f*



Suite Aventuras - Surcando el rio

colla parte  
del pianoforte

22 Picc. *p* *f* tpo. giusto

Fl. *a 2* *p* *f* tpo. giusto

Ob. *p* *p* *f* tpo. giusto

Cl. *p* *f* tpo. giusto

Fg. Solo *f* tpo. giusto

Cor. 22 I, III II, IV

Timp. *f*

Pno. 22 *f* *rubato* *ritardando* *rubato e poco ritardando* *mf*

I Vni. *p* *mf*

II Vni. *p*

III Vni. *p*

Vle. *p*

Vc. *mf*

Cb. *p*

Suite Aventuras - Surcando el río

*A tempo*

Picc.

Fl.

Ob. *Solo*  
*mf*

Cl.

Fg. *Solo*  
*mf*

Cor. *Solo*  
*mf*  
I, III  
II, IV

Tbni. *Solo velvet mute*

Tbn. *mf*

Timp. *A tempo*

Pno. *A tempo*  
*espressivo*  
*mf*

I *A tempo*  
*arco alla punta*  
*ppp*

II *arco alla punta*  
*ppp*

III *arco alla punta*  
*ppp*

Vc.

Cb.



38 *ritardando*

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *a 3* *mf*

Cl. *mf*

Cor. I, III *mf*

Cor. II, IV

Tbni. (Solo) *sord. harmon*

Tbn. Tb.

Ptto. *mf* *ritardando* Tempo

Glock. *pp* *l.v.*

Timp. *ppp*

Pao. *ritardando* Tempo *8<sup>va</sup>* *p* *loco*

I *arco ordinario* *mf* *ritardando* Tempo *8<sup>va</sup>* *ppp*

II *arco ordinario* *mf*

Vni. *arco ordinario* *mf*

III *mf* *ppp*

Vle. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

# VIII - La Aritmética

Graciela Agudelo

*Espressivo* ♩ = 76

*Tempo rubato*

colla batuta

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I, III

Cor. II, IV

Tr.

I

Tbn.

II

Tb.

Ptto

Piano

mf < >

2 soli *espressivo*

colla batuta

Vle.

Vc.

Cb.



Suite Aventuras - La aritmética

*Vivo e leggiero*  
♩ = 104 Tempo giusto

*riten.*

*Attacca*

*7* *Solo* *mf* *f* *mf* *a 2* *H*

Fl.

*mf* *f* *mf* *a 2* *H*

Ob.

*mf* *f* *mf* *a 2* *H*

Cl.

*mf* *p* *f*

Fg.

*f*

*Attacca*

*7* *I, III* *f* *mf* *riten.* *mf* *II, IV* *mf*

Cor.

*f* *mf* *mf*

*a 2* *f* *p*

Tr.

*mf*

*Attacca*

*7* *mf* *f* *mf* *f*

Pno.

*Attacca*

*7* *Solo* *mf* *riten.* *Tutti* *f* *V*

Vni.

*mf* *f* *mf*

VII.

*mf* *p* *f* *f* *V*

Vle.

*Energico* *Tutti* *f* *f* *f*

Vc.

*mf* *p* *f* *f* *f*

Cb.

*f* *Attacca* *f*

This musical score page, numbered 455, contains staves for the following instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone I (I), Trombone II (II), Percussion (Pto.), Snare Drum (Frust.), Piano (Pno.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 14. The woodwinds and brass sections play a rhythmic pattern of eighth notes, often marked with *f* (forte) and *sfz* (sforzando). The piano part features a complex melodic line with many accidentals and dynamic markings such as *sfz*, *f*, and *mf*. The strings provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. Various performance instructions like *pizz.* (pizzicato) are present. The score is annotated with blue circles, numbers in boxes, and circled numbers, likely indicating specific performance techniques or editing points.



Suite Aventuras - La aritmética

This page contains a musical score for the piece "Suite Aventuras - La aritmética", specifically measures 23 and 24. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), and Tuba (Tb.). The percussion section includes Ptombe (Pto.), Snare Drum (Frustr.), and Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vni. I), Violin II (Vni. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano (Pno.) is also featured. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f). There are also some handwritten annotations in blue ink, including circles around certain notes and arrows pointing to specific measures. The page number 456 is visible at the bottom.

23

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

23 I, III

Cor.

II, IV

Tr.

I

Tbn. I

II

Tb.

23

Pto.

Frustr.

Timp.

F, Bb, C, G

Pno.

I

Vni. I

II

Vle.

Vc.

Cb.

456

*Suite Aventuras - La aritmética*

[illegible]



# ***LX - Despedida***

Graciela Agudelo

*Dolce* ♩ = 78

1

Picc. *mf*

Fl. *a 2* *mf*

Cl. *a 2* *mp*

Glock. *p*

Arpa *mf*

I *sord.* *p*

II

III

7

Picc.

Fl.

Cl.

I

II

III

I

IX - Desprezida

13

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *a 3 mf*

Cl. *a 3 p*

Cor. 13 I, III Solo *(eco)* *p* *a 2 normal p*

I  
II  
Vni.

III

Vlc. *sord. p*

19

Ob.

Cl. Solo *mf*

Cor. 19 I, III Solo *mf*

I  
II  
Vni.

III

Vlc.



25

Picc. *mf*

Fl. *f*

Ob. *f* a 2

Cl. *f* a 2

Cor. I, III *mf*

Cor. II, IV *mf*

Glock. *p*

Arpa

Solo *f* sul tasto

Vni. I *f* sul tasto senza sord.

Vni. II *f* sul tasto

III *f* sul tasto

Vle. *f* sul tasto senza sord.

Vc. *f* sul tasto

ll 7

I

31

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf* Solo *p*

Cl. *mf*

31 I, III *mf*

Cor. II, IV *mf*

31 Arpa

31 Solo *mf*

Vni. I *mf*

II *mf*

III *mf*

Vle. *mf*

Vc. *mf*

461



Suite Aventuras - Despedida

37

Picc.

Fl.

Ob.

Fg. *Solo* *mf*

Cor. I, III

Cor. II, IV

Arpa

Pno. *mf*

Solo

Vni. I

Vni. II

III

Vlc.

Vc. *Solo* *mf*

III  
Eb II I

43

Fg. *poco riten.* *pp* *lv*

Pno. *poco riten.* *pp* *lv*

Vc. *poco riten.* *pp* *lv*

*X - Desde la plataforma de lanzamiento*

**Energico** ♩ = 124

Cl. Bass

Fg.

Pno

non legato

Vni. III

Vlc.

Div.

Vcllo

Div.

Ch.

poco a poco crescendo

mp

poco a poco crescendo

mp

poco a poco crescendo

mp

poco a poco crescendo

mp

Attacco presto

Attacco presto





*Suite Aventuras - Desde la plataforma de lanzamiento*

Measures 21-23 of the score. The instruments shown are Piccolo (Pico.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fg.), and Harp (Arapa). The woodwinds play a melodic line with sixteenth-note patterns, marked with a forte (*f*) dynamic and a "Solo" instruction. The harp provides a sustained harmonic background with a tremolo effect.

Measures 24-26 of the score. The instruments shown are Piccolo (Pico.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), and Bassoon (Fg.). The woodwinds continue their melodic line, with the Piccolo and Flute parts showing some rests and the Oboe, Clarinets, and Bassoon playing sustained notes.

Measures 24-26 of the score. The instruments shown are Piano (Pia.), Violin I (Vni. I), Violin II (Vni. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The piano part features a rapid, sixteenth-note melodic line marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction "più mosso sempre legato". The strings play sustained notes, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.



466

Suite Aventuras - Desde la plataforma de lanzamiento

This page contains the musical score for the piece "Suite Aventuras - Desde la plataforma de lanzamiento", measures 40 through 54. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Oboes (Ob.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Clarinets (Cl.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Clarinet Bass (Cl. Bass):** Measures 40-54, marked *mp* and *mf*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Cor Anglais (Cor.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Trumpets (Tr.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Trombones (Tbn.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Violins I (Vni. I):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Violins II (Vni. II):** Measures 40-54, marked *mp* and *mf*.
- Violas (Vla.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Violoncellos (Vc.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Percussion (Perc.):** Measures 40-54, marked *ppp*.
- Glockenspiel (Glock.):** Measures 40-54, marked *p* and *glissando ad libitum*.
- Xylophone (Xyl.):** Measures 40-54, marked *p* and *glissando ad libitum*.
- Timpani (Timp.):** Measures 40-54, marked *ppp*.
- Pan Flute (Pan. I):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Pan Flute (Pan. II):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Violins I (Vni. I):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Violins II (Vni. II):** Measures 40-54, marked *mp* and *mf*.
- Violas (Vla.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Violoncellos (Vc.):** Measures 40-54, marked *mf*.
- Double Basses (Cb.):** Measures 40-54, marked *mf*.

The score features various musical notations, including dynamics (*mf*, *mp*, *ppp*), articulation (*glissando ad libitum*), and performance instructions. The measures are numbered 40, 44, 48, and 52.





54

Frnt.

S.D.

*simile*

*Presto possibile  
sempre legato  
8<sup>va</sup> (bassa)*

*loco*

*loco*

54

*♩ = 80*

I

Vni. II

III

Vle.

Vc.

Ch.

*mf*

56

S.D.

56

Pno.

*(2m)*

56

I

Vni. II

III

Vle.

Vc.

Ch.

*mp*

*mp*

58

S.D.

Pno.

(2<sup>da</sup>)

8<sup>va</sup> (alta)

I

Vcl. II

III

Vcl. III

mp

p

p

60

S.D.

niente

Pno.

15<sup>ma</sup> (alta)

2<sup>da</sup> ad libitum

ripetere 9 volte

ripetere 8 volte

ripetere 7 volte

ripetere 6 volte

ripetere 10<sup>a</sup> morendo al niente

(segue al niente)

non tremolare

I

Vcl. II

III

pp



### 8. 2. 1. 3 *Siete piezas Latinas*

Intro

# LLAMANDO AL SUR

Graciela Agudelo

*a*  
Espressivo  $\text{♩} = 120$ , tempo rubato

mp

II V Sib IV 7 3 4 V

ritardando mp

V 7 3 4

e IV7 VII

mf

III

Db

mf


 accel. Più mosso ♩ = 152

22

27

34


 Il volta al ♯

36


 al ♯

39

riten.

42

45

48

51

54

57

60

63

66

69

72

75

78

81

84

87

90

93

96

99

102

105

108

111

114

117

120

123

126

129

132

135

138

141

144

147

150

153

156

159

162

165

168

171

174

177

180

183

186

189

192

195

198

201

204

207

210

213

216

219

222

225

228

231

234

237

240

243

246

249

252

255

258

261

264

267

270

273

276

279

282

285

288

291

294

297

300

303

306

309

312

315

318

321

324

327

330

333

336

339

342

345

348

351

354

357

360

363

366

369

372

375

378

381

384

387

390

393

396

399

402

405

408

411

414

417

420

423

426

429

432

435

438

441

444

447

450

453

456

459

462

465

468

471

474

477

480

483

486

489

492

495

498

501

504

507

510

513

516

519

522

525

528

531

534

537

540

543

546

549

552

555

558

561

564

567

570

573

576

579

582

585

588

591

594

597

600

603

606

609

612

615

618

621

624

627

630

633

636

639

642

645

648

651

654

657

660

663

666

669

672

675

678

681

684

687

690

693

696

699

702

705

708

711

714

717

720

723

726

729

732

735

738

741

744

747

750

753

756

759

762

765

768

771

774

777

780

783

786

789

792

795

798

801

804

807

810

813

816

819

822

825

828

831

834

837

840

843

846

849

852

855

858

861

864

867

870

873

876

879

882

885

888

891

894

897

900

903

906

909

912

915

918

921

924

927

930

933

936

939

942

945

948

951

954

957

960

963

966

969

972

975

978

981

984

987

990

993

996

999

44 *riten.*

**A''**

Tempo I ♩ = 120

46 *mp*

51 *mf*

*Db 3 3b*  
*V+Gb*

56 *f*

*Db 9 3b* *G 7b*

60 *mf*

*-3- V 7 7 bis*

*CF*



# AL VIENTO QUE SE ECHA A ANDAR

Graciela Agudelo

**Libro** Flessibile ♩ = 60

*p*

VII 4<sup>2</sup> I Eb

poco rall.

*mf*

Leggiero e malinconico ♩ = 88

*p*

*f*

VII 6<sup>4</sup>

1

VII 9 5 b

I Eb

2

*mf*

VII 9 5 b

- 4 -

VII 9 5 b



Handwritten musical score, measures 16-18. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 16 starts with a blue measure number '16'. The bass line has a handwritten 'I' below it. Measure 17 has a handwritten 'f' (forte) dynamic and a chord progression 'V → V' below it. Measure 18 has a handwritten 'IV A<sup>b</sup>' below it.

Handwritten musical score, measures 19-21. The key signature is B-flat major. Measure 19 starts with a blue measure number '19' and a handwritten 'mf' (mezzo-forte) dynamic. Measure 20 has a handwritten 'A' in a box below it. Measure 21 has a handwritten 'mp' (mezzo-piano) dynamic.

Handwritten musical score, measures 22-24. The key signature is B-flat major. Measure 22 starts with a blue measure number '22'. A red double bar line is present between measures 21 and 22. Measure 23 has a handwritten 'mf' (mezzo-forte) dynamic circled in blue.

Handwritten musical score, measures 25-27. The key signature is B-flat major. Measure 25 starts with a blue measure number '25'. The time signature changes to 8/8 in measure 25 and remains 8/8 through measure 27.

Handwritten musical score, measures 28-30. The key signature is B-flat major. Measure 28 starts with a blue measure number '28'. The time signature is 8/8.

31 *f* *meno f* *f* *ritenuto*

34 *A tempo* *meno f*

37 *mf*

41 *rallentando* *Tempo 1*  $\text{♩} = 60$  *p*

44 *rallentando*

IRB



# OTRA VEZ VENDRÁ EL AMOR

Graciela Agudelo

Tranquillo ♩ = 138

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first measure has a circled *mf* dynamic marking. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Handwritten notes include *9/16* and *L7*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Handwritten notes include *V9*, *II*, and *VI*.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Handwritten notes include *V*, *II*, and *V*. A red bracket above the system is labeled *poco riten.*

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Handwritten notes include *A tempo* and *mf*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Handwritten notes include *7/11*.



System 16-18: Treble and bass staves. Measure 16 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 17 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 18 has a forte (*f*) dynamic. A red double bar line is above measure 17. A blue circle highlights the *mf* dynamic in measure 17.

System 19-21: Treble and bass staves. Measure 19 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 20 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 21 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A blue circle highlights the *mf* dynamic in measure 19.

System 22-24: Treble and bass staves. Measure 22 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 23 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 24 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A blue circle highlights the *mf* dynamic in measure 22. A box labeled 'A'' is below measure 24.

System 25-27: Treble and bass staves. Measure 25 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 26 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 27 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A blue circle highlights the *mf* dynamic in measure 26. A red double bar line is above measure 26.

System 28-30: Treble and bass staves. Measure 28 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 29 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 30 has a forte (*f*) dynamic. A blue circle highlights the *f* dynamic in measure 30.

31

34

37

40

43



## Intro.

*Nostalgico* ● = 88 , tempo giusto

*poco rall.*

le A

A tempo

L



*accelerando*

IV

*Piu mosso* ♩ = 132

24 *f*

*A*<sub>7</sub> *D*<sub>7</sub> *G*<sub>7</sub> *C* *F*<sub>7</sub> *B*<sub>7</sub>

25 *più f* *rallentando*

**[A]**

*Tempo I* ♩ = 88

29 *mp* *mf*

32 *mf* *p* *dim. poco a poco*

37 *sino al fine* *rall.* *pp*

**EL NIÑO QUE AMO**

Graciela Agudelo

Intro.  
Leggiero ♩ = 148

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It consists of five systems of piano accompaniment. The first system is an introduction marked "Intro. Leggiero" with a tempo of 148. The second system starts at measure 5 and includes a boxed "A" and a "mf" dynamic. The third system starts at measure 10 and includes a "f" dynamic. The fourth system starts at measure 14 and includes a "mf" dynamic. The fifth system starts at measure 18. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, chords, dynamics (f, mf, mp), and handwritten annotations like "IV7", "V", "Ab I7", "VII7", "VI", "I", and "V". There are also blue horizontal lines under some bass lines and a red bracket on the right side of the fifth system.



Intro!

Measures 22-25 of the piano introduction. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and eighth notes. A blue circle with 'f' (forte) is under the first measure. Red brackets mark the beginning and end of the section.

Measures 26-29. The melody continues with some triplet markings. A blue circle with 'f' is under measure 26. A red bracket marks the end of the section.

Measures 30-33. The section is marked 'Coda' with a red bracket. It features more complex rhythmic patterns and triplets. A blue circle with 'f' is under measure 31.

Measures 34-38. The dynamics change to 'mf' (mezzo-forte) in measure 34 and 'mp' (mezzo-piano) in measure 36. The music features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Measures 39-42. The section is marked 'poco rallentando' (slowing down a little). The music features long, sustained chords in the right hand and a descending bass line. A red bracket marks the end of the section.

**BRISA EN ESTÍO**

Graciela Agudelo

*Intro.*  
Allegro ♩ = 92

*rall.*

*mf*

**A** 7

*A tempo*

*p*

**I**

**9**

*p*

**B<sub>7</sub>**

*III volta al*

**13**

*mf*

**1**

**A'**

*leggero*

**17**

**2**

*p*

**14**

**A<sub>b</sub>**



Handwritten musical score for piano, measures 21-35. The score includes dynamic markings (*p*, *mf*, *f*), articulation (accents), and performance instructions (*rallentando*, *al fine*). Handwritten annotations include Roman numerals (*IV*, *V*, *I7*), accidentals (*E<sub>b</sub>*, *A<sub>b</sub>*), and a "Cod2" section starting at measure 35. The score is written in a system of five staves, with the first two staves of each system representing the right and left hands of the piano.

Handwritten musical score for piano, measures 19 to 33. The score is written on grand staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features complex harmonic textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo.

Measure 19: *f* (forte) dynamic marking in the bass staff.

Measure 21: *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the bass staff.

Measure 22: *f* (forte) dynamic marking in the bass staff.

Measure 26: *poco rall.* (poco rallentando) instruction above the staff.

Measure 29: *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the bass staff.

Measure 33: *f* (forte) dynamic marking in the bass staff, followed by *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) markings.

Measure 33: *rallentando* instruction above the staff.

Measure 33: *Coda* marking above the staff.

Measure 33: *L7* marking below the staff.

Measure 33: *- 17 -* marking below the staff.

## 8. 2. 1. 4 *Invocación*



# INVOCACION

Graciela Aguado

**[A] 1**

*Con dolore*  $\text{♩} = 68$  *cada vez mas intenso* *string.*

Vc. *f* *ff* *f*

*essitante* *vibr. liscio* *semplice* *p*

*a tpo sul pont.* *mf* *gliss*

*piu agitato* *ord.* *f* *IV* *(flauto)*

*cresc.*

*(poco a poco accel.)* *piu f* *sfz* *ff* *f*

*(ritenuto)* *veemente* *sempre* *fff*

*rinforzando e stringendo*

*con forza*

*poco riten.*

*meno f*

*lento*

*cedendo*

*senza vibrato*

*3*

*tpo. giusto (♩=68)*

*Tristissimo*

*pizz*

*p*

*pochiss. rit*

*a tpo. arco*

*mf sub.*

*stringendo e rinforzando*

*più f*

*mf*

*f sfz*

*furiato, ma libero*

*(tpo. giusto)*

*Sereno ma tristissimo (come prima)*

*pizz*

*ff*

*sfz*

*p*

*arco sul tasto - Hornorando*

*pp*

*poco*



*poco ritenuto* ————— *Dolce e lento (♩=46)*

*poco cresc.* ————— *mf* *sfz* *p*

*Agitato (♩=74)*  
arm. 2

*pizz*

*più f* *ff*

④ *Flautato libero*

*mp* *mf* *p*

*ord.*

*poco a*

*f* *cresc.*

*poco sul ponticello*

*poco a poco ord.*

*ff*



*Calmo*  
♩ = 60  
(5)

*come un mormullo*

*rubato*  
pizz

*dolce*  
ritenuto  
sul pont.  
(arco) poco più lento e  
più dolce

pizz... arco  
arco ord.

**Coda**  
(6) *Tranquillo* (♩ = 60)

*come un mormullo*  
alla punta

più rit.  
ord. 3

*Espressivo*  
a tpo. dialogando

III II I

♩ = 46

pizz arco  
pizz arco  
pizz

Handwritten musical score for "Lento" by Schubert. The score is written on two staves. The first staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a single note (B-flat) with a "v" (accrescendo) marking above it, followed by a measure with a "p" (piano) marking below it. The second staff continues the melody with a "poco rall." (poco rallentando) marking above it. The third staff begins with a "più rall." (più rallentando) marking above it, followed by a double bar line. The fourth staff contains a "p" (piano) marking below it. The score is signed "L. Schubert" and dated "marzo 30/93". The duration is noted as "Duración: 6 min.".

## 8. 2. 1. 5 *Navegantes del crepúsculo*



## Laberinto

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on a five-line staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in a treble clef. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations in red and blue ink, including "6", "2", "rif", "a Tpo.", "a Tpo.", and "Sub.".

Serie D No. 71

D.R. © Ediciones Mexicanas de Música, A.C. México 1992  
Avenida Juárez 18 206 06050, México, D.F.

[illegible]



II

Penumbra

Tranquilo, ma con dolore  
♩ = 48 (♩ = 96)

GRACIELA AGUDELO

CLARINETE en Si b

FAGOT

PIANO

Fin

CHINAX

III

Dicronía

♩ = 96 Lento

GRACIELA AGUDELO

CLARINETE en Si b

FAGOT

PIANO

Fin

CHINAX

## GRACIELA AGUDELO

5  
Vertigo

CINAY





## 8. 2. 1. 6 Entrevista

***Entrevista a Graciela Agudelo realizada por Leticia Armijo en el Estado de México 21 de septiembre de 2003.***

La presente entrevista fue realizada en la casa de Graciela Agudelo, junto al piano con el que se cobijó desde pequeña. Entre las preguntas a realizar descarté aquellas que ya han sido registradas en las entrevistas con Clara Meierovich<sup>378</sup> y Roberto García Bonilla<sup>379</sup>.

**Leticia Armijo (LA): ¿Crees que existen rasgos estéticos y musicales que definan la creación musical de las mujeres?**

**Graciela Agudelo (GA):** La expresividad de la mujer en la composición está definida por las hormonas. Nosotras tenemos tantas diferencias con los hombres debido a éste factor y no veo por qué en el momento de componer la actividad hormonal no interviene. Nosotras tenemos otra manera de sentir, de percibir. Simplemente nuestra sensibilidad y hasta nuestra visión del mundo es diferente.

En el momento de la composición todas esas visiones, o cuando nosotras plasmamos alguna idea que proviene a su vez de un pensamiento filosófico, todo también interviene. Como el hecho de que somos mujeres y una filosofía de la mujer tiene sus matices de diferencias con la percepción del hombre.

**LA: ¿Crees que en alguna de tus obras se perciben este sentir?**

**GA:** En cuanto a la aplicación práctica de éste mi sentir, en alguna de mis obras... Creo que en todas. Siempre he escrito como mujer y creo que lo que he plasmado en mis obras, sea cual sea el origen de su inspiración. Es decir, ya sea nada más por una cuestión de expresión estética, o por profundidades de tipo filosófico o simplemente por el prurito técnico de escribir, o por un reto que obedece puramente aspecto técnico de la composición y querer

---

<sup>378</sup> MEIEROVICH, Clara: *Op. cit.*, pp. 55 a 78.

<sup>379</sup> GARCÍA BONILLA, Roberto: *Op. cit.*, p. 76.



retarte, o por jugar con sonoridades de forma más intelectual. De todas maneras creo que también en eso ha intervenido ser mujer.

**LA: ¿Cuáles consideras que son tus obras representativas?**

En el campo de la pedagogía musical, desde luego el *Método GAM* de iniciación musical para niños y *Suite Aventuras. Piezas Latinas*, son un punto aparte que he disfrutado mucho. En el terreno de la música de concierto *Navegantes del crepúsculo* e *Invocación*, entre otras muchas... cada obra tiene algo especial.

**LA: ¿Cual fue tu intención al crear el *Método GAM* de iniciación musical para niños?**

Yo desde muy joven tuve la fortuna poder dedicarme a la enseñanza de la música con niños pequeños generalmente en edad pre-escolar. También he impartido clases a niños más grandes y he sido maestra de adultos, pero fue muy significativo para mí el haber podido tener esa experiencia de enseñar música a niños pequeños que tienen totalmente otra psicología diferente a los adultos,. ¡Son tan vírgenes, tan espontáneos, en todas sus actitudes y capacidad cognoscitiva, de aprendizaje y de memoria! Es una experiencia diferente respecto a otras edades. Por ejemplo, a partir de los doce o trece años, o con los adultos, es más parecido al esfuerzo. En cambio, con los niños es otra cosa.

Como tuve esa fortuna, la vida me puso desde joven en ese camino. La experiencia que adquirí, entre muchas otras, es una razón. Pero la motivación más importante que me llevó a hacer el método es que no encontraba que hubiese suficientes métodos, ni idóneos para la idiosincrasia de los niños mexicanos, porque indudablemente los niños mexicanos tienen un entorno social y familiar muy diferente al de los niños alemanes, franceses, suizos o de Europa en general. Hay una gran influencia de la televisión, hay una gran inconsciencia respecto a lo que en cuanto a música los niños absorben y siento que las autoridades no han prendido esa chispa imprescindible para que exista interés por la música. Las autoridades, por un lado, administran la educación, por otro lado administran la salud, sin darse cuenta de que esas dos chispas tienen que prender en algo más grande, en una luz mayor. Por otro

lado, regulan a los medios de comunicación y lo hacen sin darse cuenta de que los medios de comunicación pueden destruir sus campañas de salud y pueden destruir todo un sistema educativo. Entonces el sentir es que el Gobierno aplica todos los beneficios de forma atomizada: una cosa por aquí, otra por allá y otra por acá; y que luego esas cosas parece que compiten un poco por destruirse, aunque no sea esa su finalidad, por supuesto. He sentido en un momento determinado que la educación tiene que estar vinculada lo mismo con la música que con la ecología, lo mismo que con la televisión y con los contenidos de los programas de televisión.

Llega un momento en que te das cuenta de que tu realidad es esa y que mucho de lo que tú das con mucho amor, muy esforzadamente, se pierde porque las instancias educativas y las gubernamentales no han hecho una conjunción de todo eso en lo que en grandes términos puede llamarse educación.

Todos en México estamos de acuerdo de que el origen de un montón problemas sociales está en la falta de educación. Todo mundo te lo dice. Pregúntale a cualquiera. Aquí en México la educación se constriñe a la Secretaría de Educación Pública, Jardín de niños... Es decir, Pre-escolar, Educación básica, Secundaria y ya. La educación no ve más allá, no ve todas las esferas en donde el hombre se está educando o se está mal educando, o se está bien educando. Mis libros tiene ya sus años y los empecé a forjar hace veinte o veinticinco años, pero las cosas no han cambiado mucho.

La Secretaría de Educación Pública es la entidad dedicada a la educación, no solamente a la instrucción escolar, sino que la educación. Tampoco llega a las jóvenes madres que ya crecieron viendo la tele y cantando como Tatiana, oyendo música basura finalmente. Entonces esas fueron unas de las motivaciones y me dije: “Voy a hacer algo para los niños, pero para los niños de México”. Porque también ese es otro problema con los medios de comunicación. Porque como están a la moda con música comercial - que se hace

en cantidades industriales y no es propiedad de nadie, no es propiedad del individuo, no es propiedad de la comunidad, como sería la música popular o la música folklórica sino que es un producto más para el mercado el consumo masivo - es esa la cultura musical que están adquiriendo las generaciones de las jóvenes madres desde hace muchos años. Es urgentísimo hacer métodos. Esa es una de las motivaciones que me han hecho a mí dirigirme tanto a los niños .

De momento cuando eres artista y has tenido la bendición de tener acceso a una educación formal en cierta rama de las actividades humanas, como en el caso mío con la música, no se puede hacer más que dar y transmitir los conocimientos.

Una de las cosas más importantes de la maternidad, entre muchas otras, es que somos transmisoras del conocimiento. Entonces, en la música ¿Cómo están transmitiendo el conocimiento ? Como maestra te arrogas el derecho, a petición de nadie, de decir yo sé de esto y quiero compartirlo. Porque los niños a partir de los 13 ó 14 años traen muchos vicios de aprendizaje, en los que ya colaboraron los medios, por la falta de diversidad en su bagaje cognoscitivo. En la escuela hacen mucho hincapié con la lógica matemática, lingüística, y a todas las artes se las mete en un libro para los seis años de primaria. Con esto están discriminado a una parte de la población que tiene habilidades artísticas, porque el niño que tiene aptitudes para la Música y que podría ser un genio pero no lo hace muy bien en la Biología o en las Matemáticas, tiene problemas. Generalmente en las Matemáticas no, porque la Música es mucha Matemática. En otras áreas el niño es creativo y tiene que memorizar, hay que saber datos, el sistema educativo tiene muchas limitaciones para su inteligencia. Es entonces cuando yo colaboro con mi granito de arena: yo sé música, yo transmito música.

**LA: ¿De esto surgió tu interés por transformar la realidad cultural del país a través del Consejo Mexicano de la Música? ¿En qué otras instancias has colaborado?**

**GA:** En la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente tuve un acercamiento en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza “Ollín Yolistli”. El proyecto original era maravilloso. Desgraciadamente esta escuela siempre ha estado marcada por el sino del conflicto, del problema, de la corrupción, de mil cosas. Cuando no es una es la otra y todos contra todos. Yo no sé qué tiene ese Centro Cultural con sus dos escuelas, la de perfeccionamiento, la de “Vida y movimiento”, y la de los niños de “Iniciación a la Música y a la Danza”. Las políticas en el área de Folklore creadas por un grupo de mamás que deseaban que sus hijos sólo aprendieran la jarana y la guitarra porque el arte y la música contemporánea eran elitistas, implicaba que ellas no deseaban que sus hijos aprendieran “esos ruiditos raros”. El Gobierno populista dio prioridad a las demandas de las mamás. Fue una de las experiencias más tristes que he tenido. Es una lástima porque la infraestructura de esa Escuela es maravillosa. De hecho, dejé un proyecto académico acabado, que seguramente han de haber quemado, porque no le convenía al área de Folklore.

**LA: ¿Cómo era éste proyecto?**

**GA:** Era un proyecto diseñado para la Escuela en donde enseñaba, sobre cómo los niños deben aprender la música universal y la música tradicional de México. Ahí lo que pasa es que hay personas que saben música de forma lírica y que quieren hacer los planes de estudios, sin estudios. Por una parte, está bien porque la tradición es lírica, no es académica, y ese es el aspecto irreconciliable. Para integrar la tradición en una escuela de arte debes estructurarla desde la historia de la música, y saber desde dónde surgen las tradiciones mexicanas. para saber qué pasa en la Conquista, en la Colonia y cuál es el patrimonio perdido, cuál es el rescatable.

No puedes tener una escuela en donde sólo sepan lo que es un jarocho, y donde a los niños se les enseña a cantar gritando, desafinando. O donde se les enseñe a tocar el violín

apoyado en el pecho, porque así se toca en los pueblos, y es cierto porque es una tradición rural. Entonces el niño que luego va a tomar la asignatura de violín tendrá unos maestros que “se darán de topes” porque el trabajo está mal hecho. Por su puesto que la tradición y el arte son los valores integradores de las sociedades. La tradición es vital, pero ¿Cómo la vas a meter en una escuela?. Ese fue mi proyecto: conciliar todo y decidir cómo ir iniciando al niño en distintas disciplinas. Después de que el niño tenga dominio instrumental y vocal, entonces es el momento de abordar la música tradicional. Es muy importante que el músico tenga conocimiento de la tradición pero ¿en qué momento y cuándo? Pobres niños si en la clase de Coro se les pide una cosa y en la clase de Folklore otra. Fue una experiencia tremenda.

**LA: Recuerdo que cuando fui profesora de esa escuela, cuando era un proyecto piloto, se les impartía clase de violín y violoncello, de tal forma que ambas técnicas se contraponían. ¿Era así cuando fuiste Directora?.**

**GA:** Ya no me tocó eso, pero fue un proyecto muy lindo y tuvo un ideario maravilloso hecho por pedagogos. Lo malo fue que éstas personas del área de Folklore querían que la escuela no fuera de música académica.

**LA: Volviendo a tu necesidad de transformar la realidad de los músicos en México...**

**GA:** Yo siento que hay muchas injusticias, aunque todo surge de una sola raíz: la educación. La realidad del músico en México es tremenda, vamos a empezar por el maestro. El maestro tiene bajos salarios, no contratos por ratitos. Ninguna prestación. En la escuela que te cuento, había un maestro joven que tenía un tumor cerebral y que, por cierto, ya murió. Este maestro estaba sin prestaciones, viviendo de la lástima. Pero no es el único caso. La mayoría de los maestros de música no son profesionales, tienen bajos salarios y no cuentan con plazas fijas. Luego, si trabajas en una institución no puedes trabajar en otras porque los contadores o administradores no conciben cómo puede un músico tener dos empleos porque



no entienden el fenómeno de la música. Yo llegué a escuchar a un administrador decir que cómo podía un músico ganar más que un contador o cualquier empleado de escritorio por el solo hecho de ir tres horas a un ensayo... No comprenden que un músico siempre se está preparando. Todas estas cosas te motivan a adquirir un compromiso social.

Por otra parte, los compositores de música no ganan las regalías justas porque están sujetos a una estructura piramidal basada en el número de ejecución de las obras, lo que pone a la música de concierto en franca desventaja frente a la música comercial. Además, no existen aún convenios firmados con las instancias que deberían de pagar regalías por la ejecución y uso de las obras. Todos ganan menos el compositor, todo está en su contra.

**LA: Muchas gracias por haber atendido a mis preguntas. Ha sido una entrevista muy interesante.**

**GA: Muchas gracias a ti.**